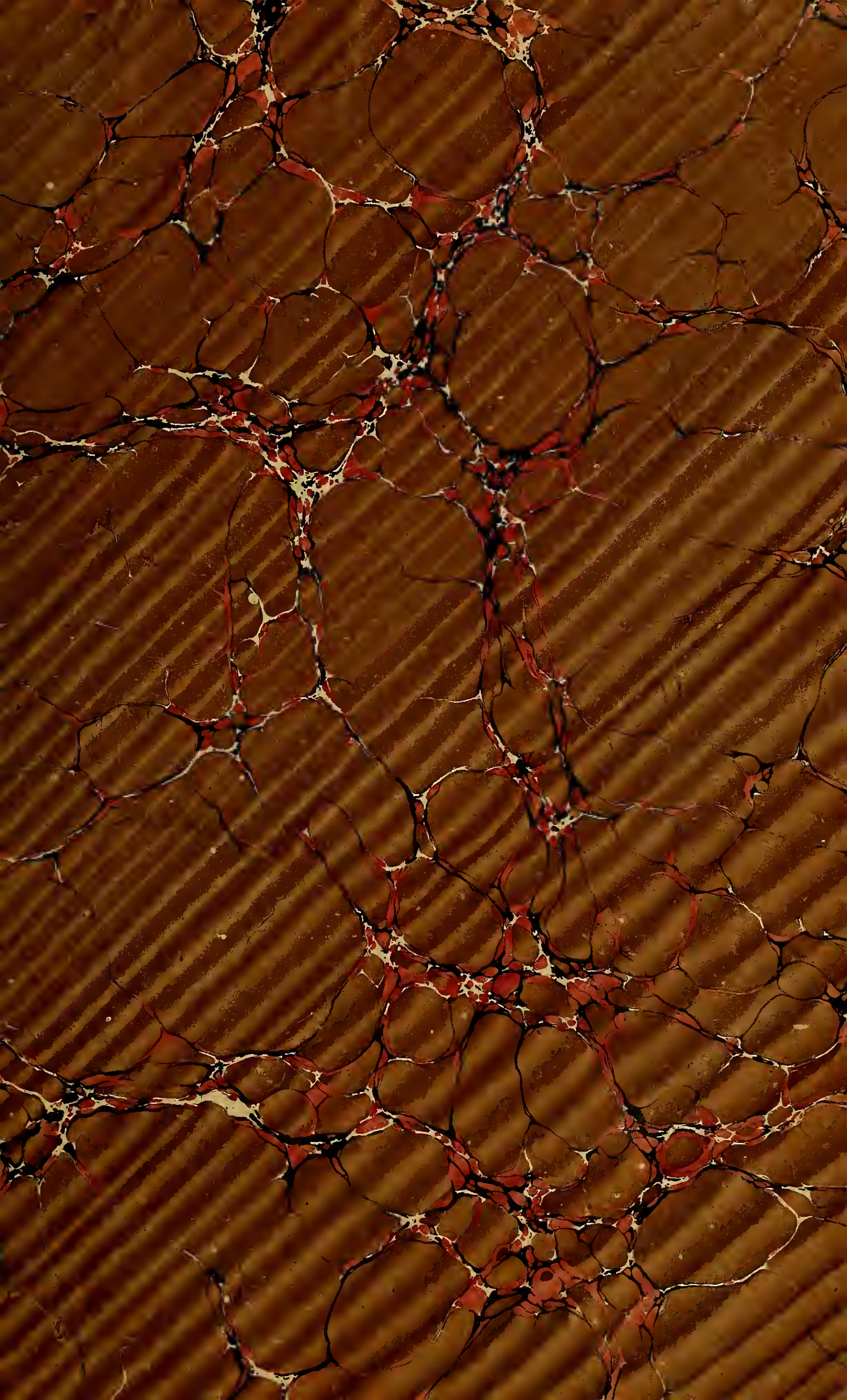


Alcove 14
Case 2
Shelf
No. 2
NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
Cambridge, Mass.
No 17160.



GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

TOME DEUXIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOÎT, 7

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

Rédacteur en Chef : M. Charles Blanc.

Ancien Directeur des Beaux Arts

PARIS

1859

HERVY. DEL

LES ORIGINES

DE

LA GRAVURE EN FRANCE



L'histoire de la gravure débute en France par un jeu de cartes; singulier symptôme de la légèreté particulière à notre cher pays, où la fortune a des caprices plus bizarres que partout ailleurs, où le sort de la chose publique tient souvent à un coup de dés.

S'il est vrai que les cartiers furent les premiers imprimeurs, et que leur fabrication comportait en même temps des figures emblématiques pour l'usage du jeu, et des figures de saints pour l'usage de la dévotion, la France peut se flatter d'avoir produit des estampes aussi anciennement qu'aucun autre pays, car elle possède les documents les plus anciens peut-être touchant les jeux de cartes.

L'usage des cartes est pleinement constaté en France dès la fin du XIVe siècle; des ordonnances, des romans en font mention; une miniature de 1375 représente deux dames et un gentilhomme debout autour d'une table ronde et jouant aux cartes [1]. *Le Ménagier de Paris*, écrit en 1393, parle des joueurs aux cartes et autres jeux

1. Manuscrit de *la Cité de Dieu*, par Raoul de Presle, reproduite dans le *Magasin pittoresque*. An 1838.

d'esbatement[1]. Enfin un compte de l'argentier Charlot Poupar, commencé en 1392, nous fait connaître que Jacquemin Gringonneur, peintre, reçut cinquante-six sols parisis pour trois jeux de cartes à or et à diverses couleurs de plusieurs devises faites pour l'esbatement du roi Charles VI[2]. Il est inutile, pour les questions d'art que nous avons à traiter, de nous aventurer dans la question d'origine, qui a divisé les auteurs des divers pays, et dans les distinctions établies entre les cartes tarots, les cartes numérales et les jeux de fantaisie[3]. Il est probable qu'avant de devenir jeux de hasard, les cartes furent des jeux d'esbatement et d'amusement très-variés, et comportaient des figures très-diverses, saintes ou profanes; ce sont ces représentations, en tant qu'ouvrages d'art, qu'il nous importe de considérer.

Les cartes furent exécutées à la main, puis au moule et au patron, avec de l'encre à détrempe; sous ce rapport elles se distinguent des gravures sur bois qui furent imprimées de bonne heure avec de l'encre grasse; mais les premières images populaires de saints furent faites de la même manière. Elles furent enfin imprimées sur papier. Le mot papier est même, dans le commencement, synonyme de celui de cartes à jouer. Dans des lettres de 1408, citées par Dom Carpentier, il est question d'un Compaignon qui « *atteignit une quantité de papier pour jouer à deviner quelle carte l'on toucherait*[4]. »

Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale possède une suite de dix-sept cartes recueillies par M. de Gaignières, que la tradition donne comme les cartes mêmes de Charles VI composées par Gringonneur[5]. Elles

1. *Le Ménagier de Paris, traité de morale et d'économie domestique, composé vers 1393 par un bourgeois parisien,* publié en 1846, par la Société des bibliophiles français. T. Ier, p. 71 et 72.

2. Mentionné par le Père Ménestrier, *Bibliothèque instructive*. T. II, p. 175.

3. On les trouve rappelées dans les *Observations sur les cartes à jouer,* par M. Duchesne (*Annuaire historique de 1836*), mais il s'en faut que l'ancien conservateur du Cabinet des estampes, quoique venu le dernier, ait éclairci la question. Elle a été mieux traitée par Éméric David, *Histoire de la gravure;* par M. Leber, Études historiques sur les cartes à jouer, *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, nouvelle série. T. VI, p. 256; et surtout par M. Merlin, *Rapport sur l'exposition universelle de 1855*, XXVIe classe; mais ces auteurs n'ont point abordé la question d'art. M. Merlin distingue cependant les tarots à images des tarots à points, et il les croit, les uns et les autres, d'origine italienne et probablement vénitienne.

4. *Glossarium novum ad scriptores medii ævi*. Parisiis, 1766. T. III, p. 162, v° Papyrus jornalis.

5. M. Lenoir le dit membre de l'Académie de Saint-Luc, fondée par Charles V, et réorganisée par Charles VI en 1391 · il le croit aussi l'auteur du tableau qui est au Louvre, de *la Famille de Juvénal des Ursins,* à cause des rapports singuliers qu'ont le dessin

représentent les personnages et les sujets allégoriques formant les atouts du jeu de tarots ; *l'empereur, le pape, le varlet, le fou, les amoureux, la tempérance, la justice, la force, la prudence, la fortune, le soleil, la lune, le char, l'ermite, la mort, la maison Dieu, le jugement dernier* [1]. Elles sont exécutées par un composé de coloriage au patron, de miniature et de gaufrure. J'avais cru y voir l'impression d'une planche de bois indiquée par le double trait carré en encre brune et par le contour de plusieurs figures; mais en les examinant plus attentivement, je me suis assuré que ce trait carré et le contour sont faits à la main, toutefois par des procédés qui nous mettent bien sur la voie de la découverte de l'impression. Le pointillé des fonds dorés, du grand encadrement noir, d'or sur vert, dans la première planche, n'est pas sans analogie avec l'ouvrage interrassite [2]. Les terrains sont semés de graminées, de fougères et de marguerites; le costume consiste en jacques, chausses étroites et souliers courts pour les hommes; en robes à tuyaux, manches découpées et chaperons à cornes pour les femmes, et il n'indique guère que le commencement du xve siècle. Considérées dans leur type et dans leur style, ces figures ne sont ni italiennes ni flamandes, et se font remarquer, dans leur dessin un peu lourd, par leur tournure accorte, la simplicité des gestes et la bonhomie des physionomies.

Cicognara a fait mention de ces cartes ainsi que d'autres semblables existant dans le cabinet Durazzo à Gênes, à la bibliothèque royale de Turin et dans sa propre collection. Bien que la description qu'il en donne ne s'accorde guère avec celle de M. Duchesne, les figures qu'il reproduit d'un roi et d'une dame, du jeu du cabinet Durazzo, et l'opinion du bibliothécaire de Turin qu'il a mentionnée, indiquent un ouvrage de même manière. Ce bibliothécaire avait été conduit à croire ces cartes françaises en les comparant aux miniatures des manuscrits français et principalement à celles d'un manuscrit de Lancelot du Lac.

et la couleur plate de ce tableau avec les cartes à jouer. *Histoire des arts en France prouvée par les monuments.* Paris 1811, in-4, p. 89-91.

1. Elles ont été décrites par M. Duchesne, qui les compare aux tarots italiens, mais cet auteur n'apprend rien sur la façon dont elles ont été exécutées, *Observations*, etc., p. 192. M. Leber, en constatant leur conformité avec la description des tarots donnée par Raphaël Maffei le Volterran, ne doute pas qu'elles n'appartiennent au temps de Charles VI. *Mémoires.* T. VI, p. 175. M. Merlin ne peut admettre que ce soient les cartes à devises de Gringonneur, puisque ces cartes n'ont pas de devises, que de plus elles font partie d'un jeu de tarots semblable au nôtre, et qu'aucune fleur de lis ou autre marque distinctive n'autorise à les regarder comme ayant appartenu au roi.

2. *Interrassite* se dit des ouvrages d'orfévrerie dans lesquels on a pratiqué des entailles ou ménagé des découpures à jour. (*Note du rédacteur en chef.*)

Les cartes les plus anciennes après celles-ci, sont rapportées par MM. Leber et Duchesne au règne de Charles VII; elles forment un fragment du jeu aujourd'hui en usage, et sont attachées encore à la même feuille, gravées sur bois, imprimées en encre bistre, encadrées d'un double trait et coloriées à la main au patron, comme on le reconnaît à l'uniformité des teintes, et tout entières selon la pratique des anciens imprimeurs d'images suivie encore par les cartiers [1]. Le système imagier de ces figures de roi, dame et valet, ne fournit pas des éléments suffisants d'appréciation esthétique; on doit remarquer cependant leurs devises françaises : *Leauté due*, *en toy te fie*, et l'origine de ce costume gothique conventionnel qui s'est transmis dans les cartes jusqu'à nous, sans modification essentielle.

Suivant M. Merlin, la perfection de ces cartes doit inspirer des doutes sérieux sur la date qu'on leur attribue. Je verrais volontiers, pour ma part, dans la gentillesse de leurs têtes le signe le plus clair de leur quatorzecentisme; car on peut observer bien des exemples d'une certaine dégénérescence intervenue dans le dessin et en particulier dans la taille de bois, du xve au xvie siècle, au moment de la transition du gothique à la renaissance.

Les jeux de cartes exécutés en France pendant le xve siècle ayant gardé cependant, à travers cette immobilité de type et cette fabrication primitive, certaine distinction de costume et de dessin, quelques feuilles ont pu trouver place dans les collections d'estampes. On en trouve, dans les Cabinets de Paris et de Londres, qui offrent encore intérêt à la curiosité.

Une feuille de cartes, portée dans les recueils du Cabinet des estampes au monogramme A.V., parce que ces lettres se voient sur le bas des robes de plusieurs figures où elles jouent probablement le rôle de lettres grégeoises de broderie, présente les figures d'*Alexandre*, *Pantacilie*, *Julius César*, *la belle Theallu*, *Médée*, *Bethsabée*, etc.; cette planche dont la date n'est pas fort ancienne, n'a point encore reçu d'enluminure et l'on y découvre mieux le procédé d'impression au rouleau, semblable à celui des livres xylographiques.

Une autre feuille du même Cabinet, où les figures des quatre couleurs sont réunies au premier rang, montre des costumes plus séculiers et encore empruntés à la mode bourguignonne. Le roi et la reine de cœur sont

1. On en trouve des reproductions dans les études de M. Leber, *Mémoires*, etc., t. VI, et dans *le Moyen âge et la Renaissance*. Elles ont été décrites par M. Duchesne, *Description des estampes exposées dans la galerie de la Bibliothèque impériale*. Paris, 1855, p. 2. Mais les inscriptions y sont mal lues, et le graveur est apprécié en ces termes : « Ce graveur sur bois montre plus de talent que le précédent (celui du saint Christophe de 1423), et il est permis de croire qu'il était Français, puisque les inscriptions sont écrites en français.»

en sauvages, le corps tout nu sous le manteau[1]. Le valet de carreau tient une banderole sur laquelle on lit Clerc.

Des feuilles de cartes conservées au Cabinet de Londres offrent, avec les costumes ordinaires et tous français, le nom de Johan Faucil. Voici enfin plusieurs cartes d'un jeu de tarots, qui portent le nom, en lettres gothiques, de Johan Volay[2]. Ces noms, ainsi que d'autres qui ont été cités dans divers ouvrages relatifs aux cartes, appartiennent au xvie siècle.

Mais des cartes, bien que marquées de notre esprit et habillées de nos modes, ne participent pas assez au mouvement de l'art pour lui servir de mesure. Les cartiers n'étaient pas en France les seuls graveurs et imprimeurs de figures. Les maîtres dominotiers, tailleurs et imprimeurs d'histoires, compris avec les cartiers et feuilletiers ou avec les imagiers et tapissiers, dans les corporations dont les statuts nous sont connus seulement à partir du règne de François Ier, remontent certainement plus haut[3]. Ils faisaient des papiers de décoration et des images avec légendes qui s'exécutaient au moyen de planches de bois gravées, imprimées au rouleau et à la presse et enluminées. Suivant Papillon, le peuple appelait domino les papiers gravés et enluminés d'ornements ou de figures, et l'art de la dominoterie consistait surtout à mettre aux gravures en bois historiées des couleurs dures et grossières avec le patron, comme l'on fait pour les cartes à jouer[4]. L'historien anglais de la gravure en bois a cru voir dans

1. M. Merlin a remarqué que ces figures peuvent faire allusion au ballet des Ardents où Charles VI faillit périr en 1392, sans remonter pour cela à cette date.

2. L'éditeur du *Recueil des cartes* publié par la Société des bibliophiles français, 1844, a rapporté à l'année 1484 les cartes de la Bibliothèque nationale, portant le nom de Jehan Volay, mais ce cartier appartient au xvie siècle, comme l'ont prouvé M. Leber, Études historiques, *Mémoires*, t. VI, p. 285, et M. André Potier, sur une ancienne forme à imprimer les cartes à jouer, *Revue de Rouen*, juin 1846, cités par M. Merlin.

3. Statuts de 1540, cités par O. Lacroix, *Histoire des anciennes corporations d'arts et métiers*, Rouen 1850, in-8, p. 266. Statuts de 1586, cités par Macquer, *Dictionnaire des arts et métiers*, Paris, 1766. T. I, p. 348.

Papillon a constaté que les graveurs, en tant que graveurs soit en bois, soit au burin ou à l'eau-forte, n'avaient jamais été organisés en métier. Le document qu'il en donne, Arrest du conseil d'État du 26 mai 1660, est le titre le plus curieux et le plus beau de l'histoire de la gravure française. *Traité historique*. T. III, supplément p. 81.

4. *Traité historique de la gravure en bois*, 1766, t. I, p. 20, 383 et t. III, suppl., p. 76.

« Les dominotiers, pour faire ce qui est de leur art, se servent d'une pièce de bois de poirier ou de buis applané, sur laquelle ils collent le dessin de la figure qu'ils veulent tailler, et étant collée, la taillent dans le bois avec la pointe d'un petit couteau et ont des presses en tout sembables à celles des imprimeurs en lettres communes, fores pour les

ce mot *domino*, une analogie avec le mot *Helgen* appliqué en Souabe et en Suisse aux estampes de saints; mais je n'ai rien trouvé qui confirmât ce rapprochement. *Domino*, dans nos anciens glossaires, est le capuchon noir porté en hiver par les prêtres.

Après les métiers qui fabriquaient les images de papier, il est intéressant de connaître les marchands qui les colportaient. Écoutons l'aventure d'un marchand de Paris qui avait étalé à la foire de Péronne : « Dans une foire de la feste france de Péronne, le dernier jour de septembre, heure de vespres, Olivier Vozer, marchant, demeurant à Paris, avoit mis avant et estallé des imaiges de papier pour faire son prouffit, lorsque Michault de Souyet, manant et habitant de la dite ville de Péronne, s'est approché de son hazon, de malvait et damnable propos, au moyen que le dit Vozer faisoit ses dittes imaiges plus chières quil ne les voulloit achetter, a print un dollequin en sa main et en a frappé six ou sept des dittes imaiges, comme l'imaige de la Vierge Marie, un Ecce Homo et autres, Pour s'estre ainsi montré infracteur de la france feste, Souyet fut par sentence du magistrat bany hors de la ville et banlieue de Péronne tant et jusques en ce quil sera venu à la paix de la ville [1]. »

Les images primitives n'étaient pas toutes de saints; il y en avait sur des sujets plaisants, des personnages civils, des jongleurs; nous en trouvons encore le nom et l'emploi dans un document écrit. « A Lille, les jours de réjouissance publique, on jettoit du haut du beffroy pour l'esjoisement du peuple et souvenance des petits enfants, des coquilles, cracquelines, meulles, sotz de pain d'espice, *sotz mollés et poins* [2]. » M. de La Fons Mélicocq, à qui nous devons ces curieux documents, interprète ces derniers mots par images enluminées représentant le fou en titre d'office de la ville; les *sotz* gravés et enluminés ne désigneraient-ils pas en général les images drôles, comme les *saints* désignent les images dévotes?

Ces images étaient de si peu de valeur qu'on n'en trouve pas de traces dans les inventaires de mobiliers du XVe siècle, si ce n'est dans des termes qui peuvent également s'appliquer à des ouvrages autrement faits que par la gravure et l'impression, tels que les suivants. « Un rolle auquel est la

tympans qui sont plus grands. » Extrait d'un imprimé dans un procès entre Melchior Tavernier et les syndics des libraires de Paris, dont j'ai parlé ailleurs : *Des Types et des Manières*, XVIe et XVIIe siècle, 2e partie, p. 56.

1. Document de la fin du XVe siècle, tiré des archives de la ville de Péronne, par M. de La Fons Mélicocq. *Bulletin du bouquiniste*, Aubry, 1er octobre 1858.

2. Document publié par le même. *Bulletin du bouquiniste*, 1er novembre 1858.

vie de N. D. et du Nouvel Testament figuré par ymages[1]. » « Quatre feuillets où sont plusieurs figures du mistère de la messe[2]. »

Dans les comptes du duc de Bourgogne, en 1454, on trouve parmi les ouvrages payés à Johannes le tavernier, demeurant à Audenairde : « Avoir fait de blanc et de noir, deux cent trente histoires, tant grandes comme petites, servant à plusieurs suffraiges et oraisons, que de nouvel M. D. S. a fait écrire pour mettre et adjoindre en ses dites heures au prix de demi escu la pièce, l'une parmi l'autre[3]. » Ces histoires faites de blanc et de noir et bien distinguées de celles qui sont faites à plusieurs couleurs, ressemblent fort à des gravures ; mais la mention la plus curieuse est celle que l'on peut lire dans le grand testament de Villon :

Et affin que chascun me voye
Non pas en chair, mais en painture
Que l'on tire ma pourtraicture
D'ancre, s'il ne coustoit trop cher[4].

Ces vers étaient écrits, comme on sait, en 1461 : *en l'an de mon trentiesme aage*. Le désir du pauvre poëte a-t-il été rempli? On devrait le croire si son *cler* Fremin eût été le même que Jehan Fermin *entailleur*, que l'on trouve nommé en 1459 dans les mémoriaux du couvent de Saint-Aubert de Cambray[5], ou s'il y avait eu quelque artiste parmi les compagnons qu'il nomme dans son testament, tels que Perinet ou Pernet de La Barre à qui il donne un *beau joly jeu de cartes*[6]. Ce n'est pas que j'affirme qu'il s'agisse ici d'un portrait de Villon gravé et imprimé à l'encre sur papier, qui serait assurément la plus rare merveille, si on pouvait jamais le trouver; je crois plutôt que le poëte veut parler tout simplement d'une de ces plaques en pierre où l'effigie du mort était tracée en creux et pastée en noir, comme on en trouve dans tous les vieux pavés des églises; mais de ces gravures en creux et en noir à l'impression, il n'y a qu'un pas, et probablement Finiguerra ne fut ni le premier ni le seul qui le franchit, sans prendre pour la postérité de brevet d'invention.

Que de chances de destruction pour de tels papiers! Il en reste sans doute parmi les estampes sur bois des anonymes primitifs, qui sont en

1. Chambre des comptes de Blois, 1406. *Les Ducs de Bourgogne*, t. III, p. 240.
2. *Idem*, v. 1440. *Ibid.*, p. 234.
3. Archives de Lille, 1454. *Ibid.*, t. II, p. 218.
4. *OEuvres de François Villon*. Adrien Moëtjens, 1742, in-12, p. 174
5. *Les Ducs de Bourgogne*, t. I[er], p. LIX.
6. *OEuvres de Villon*, p. 112.

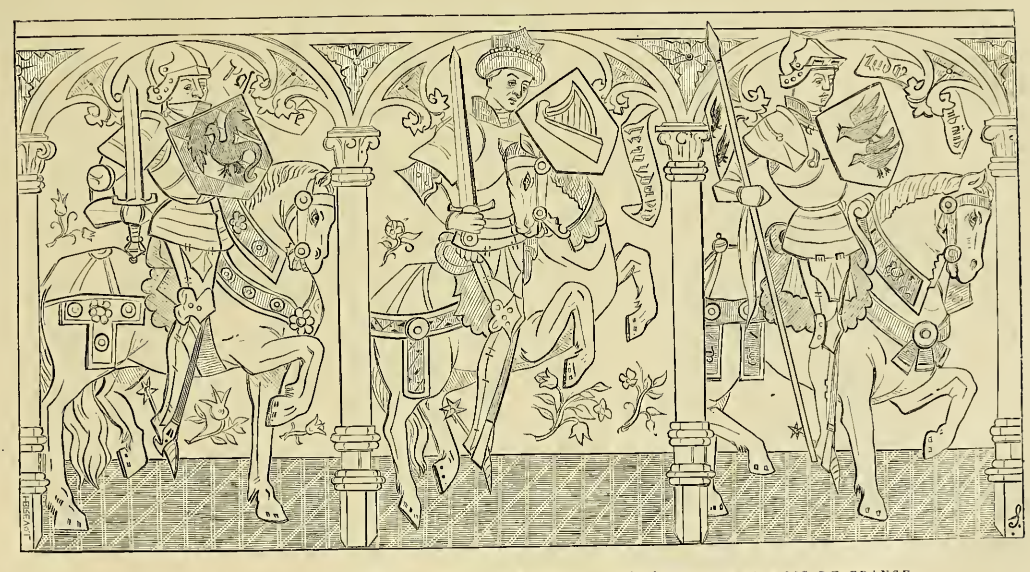
grand nombre dans toutes les collections importantes ; mais ces papiers sont de ceux qui, par leur dessin informe, échappent le plus facilement à toute détermination. L'iconographie n'est parfaitement rassurée sur leur origine que lorsqu'ils portent une légende.

C'est ainsi que se présente, dans un volume du Cabinet de Paris, formé des bois du xve siècle, une suite des *Douze Apôtres*, en quatre feuilles in-8 en largeur. Chaque figure porte un philactère autour du buste où est écrit le *Credo*, et il y a une légende dans la marge du bas, avec le nom en latin de l'apôtre et les commandements de Dieu en français, ainsi terminés : *Che sont les X | commandement | que Dieu donat | a Moyses.* Ces figures dessinées au trait, avec des vêtements angulaires à plis, sont d'une main peu adroite, surtout dans les extrémités; mais cette main a su encore marquer ses têtes d'un certain caractère où domine la bonhomie [1].

J'ai vu, au Cabinet des estampes de Berlin, une pièce portée sous le titre : Incunable sur bois de l'école française au xve siècle, et je n'ai pu qu'approuver une attribution faite par un conservateur étranger, soigneux de ces pièces primitives, et à laquelle le professeur Waagen, conservateur des peintures du même musée, ne doit pas être étranger ; elle représente *la Vierge avec l'Enfant Jésus entre quatre saintes,* Madeleine qui présente une palme, Barbe, Catherine et Marguerite ; tous les personnages, coiffés de nimbes épais, sont assis dans une enceinte étroite où poussent quelques fleurs et trois rameaux. Le dessin ne manque pas d'adresse malgré la grossièreté du trait et l'archaïsme du style ; les têtes, avec des yeux gros et de face, et des nez de profil, n'ont pour expression qu'une assez triste naïveté.

Une suite plus importante, qui a presque la valeur d'un livre xylographique, est celle des *Neuf Preux*, en trois feuilles, qu'on trouve annexée à un volume manuscrit de la Bibliothèque nationale : « *La Généalogie des rois de France depuis le père du roy saint Loys jusques au roy Charles septième de son nom,* par Gilles le Sonnier, dit Berry, premier hérault du roi Charles VII, nommé l'an 1420, contenant de nombreuses grandes miniatures, représentant le roy et les nobles de son temps, assis ou à cheval, avec leurs timbres et cris jusques à Mgr Louis de France duc de Dauffiné, depuis roy Louis XI. » Au feuillet de papier que l'on a numéroté 210, sont placées trois planches formant chacune deux pages en regard, imprimées d'un seul côté et contenant chacune trois preux à cheval, dans des portiques à colonnettes, cintres surbaissés et appendices ogivaux. Chacun des

1. Nous en avons fait graver une, celle de saint Jean, qui est placée en tête de cet article. (*Note du rédacteur en chef.*)



FIGURES DE LA SUITE DES *NEUF PREUX*, TIRÉES DE LA *GÉNÉALOGIE DES ROIS DE FRANCE.*

preux porte son nom en philactère au-dessus de la tête de son cheval et six vers en légende, gravés et imprimés à même de la planche.

PREMIÈRE FEUILLE. 1. HECTOR DE TROYE.

Je suis Hector de Troye on li povoir fu grans.
Je vis les greciens qui moult furent puissans,
Quassegier vinrent Troie ou il furent longtemps.
La occis XXX roys comme preux et vaillans.
Archiles me tua, jà ne soies doublans,
Devant que Dieu naquis XIIIe et XXX ans.

2. LE ROI ALEXANDRE.

Par me force conquis les yles doultre mer, etc.

3. JULIUS CÉSAR.

Empereur fu de Romme et en maintins les drois.

DEUXIÈME FEUILLE. 4. JOSUÉ.

Des enfans d'Israël fuge forment amés.

5. LE ROI DAVID.

Je trouvai son de harpe et de psalterion.

6. JUDAS MACHABEUS.

Je tins Jherusalem et la loy de Moyse.

TROISIÈME FEUILLE. 7. LE ROI ARTUS.

Je fu roi de Bretaigne d'Escoche et d'Engleterre.

8. CHARLES LE GRAND.

Je fus roi des Romains d'Alemagne et de France.

9. GODEFROY DE BOUILLON.

Je fus duc de Buillon dont je maintins lonor.

Le dessin de ces figures est très-gothique, avec des chevaux trop courts et des cavaliers bien emboîtés dans leurs armures. L'artiste a voulu varier les airs et les attitudes sans obtenir la vie ; la taille est carrée avec des traits d'épaisseur inégale, presque pas de hachures, des motifs tout en noir et des compartiments de membres et de costumes comme chez les cartiers ; l'impression a été faite en encre à la colle et rehaussée d'une enluminure appliquée au patron. Je crois qu'on peut assigner pour date approximative à un tel ouvrage le règne de Louis XI.

Il y a moins de chance de rencontrer, parmi nos incunables sur bois, des sujets familiers ; le caractère tout populaire de ces dominos les vouait à une prompte destruction. En voici un qui a été trouvé récemment dans la garde d'un manuscrit à la Bibliothèque nationale. C'est une feuille de format petit in-folio, portant deux colonnes de vers en trois et quatre strophes, dont le refrain nous donne le titre de la pièce : *Les haulx bonnés ont le cours*, et deux sujets gravés au commencement et à la fin. Le premier représente un varlet en chausses étroites, souliers en pointe, jacque à tuyaux jusqu'aux cuisses, manches inégales et bonnet rond, portant un perchoir garni de hauts bonnets fourrés, placé entre deux autres perchoirs semblables, à côté d'un chaperon à plumes ; le second représente trois bonnets fourrés bas, et un bras tenant un chaperon déplié. Ce placard de modes où les figures et le texte sont gravés à même de la planche, dans un trait carré d'épaisseur inégale, est imprimé en encre noirâtre par le procédé des cartiers ; le dessin en est puéril, le contour grossier, inégal et lent ; tous les détails y trahissent une main très-peu exercée, mais il n'en est pas moins d'une assez grande importance pour l'histoire de notre art ; il marque ce moment où, sans l'imprimerie, le dominotier de Paris imprimait des figures et des textes avec des procédés analogues à ceux du *printer* d'Anvers ou du *formschneider* d'Augsbourg. Chaque pays donne ce qu'il a ; le graveur sur bois français, en se faisant connaître par une figure de mode, fournit encore un prétexte facile à ceux qui voudront dauber sur nous.

M. de Montaiglon qui a fait connaître le premier la ballade des hauts bonnets [1], et qui l'a décrite avec une précision complète, en discutant les particularités de costume qu'elle présente, indique le règne de Louis XI comme l'époque à laquelle on peut plus sûrement la rapporter. Les dates par le costume ne peuvent point encore être absolument précisées. Comment, à travers toutes les révolutions et restaurations de l'élément le plus variable des mœurs du peuple le plus capricieux, fixer l'année où fut criée par les rues la victoire des haulx bonnets et des cornettes [2] sur les chaperons grands et moyens, les chaperons à bourlés, découpés et en lambeaux, les chapiaux fermés et les chapiaux frisés? Cette victoire futelle d'ailleurs entière et exempte de réaction? Tout ce que l'on peut bien

1. *Recueil de poésies françaises des* XVe *et* XVIe *siècles,* réunies et annotées par M. A. de Montaiglon. Paris, Jannet, 1856, t. IV, p. 326.

2. La première strophe fait allusion à une autre ballade déjà publiée sur les cornettes des femmes :

Que cornettes ont le bruit
On a de piéça chanté...

constater, c'est que le rétrécissement dans les chausses et les jacques, l'exhaussement des bonnets d'hommes et le rabaissement des cornettes des femmes, qui paraissent, au moins sur le dernier point, une espèce de réaction contre les modes de la cour de Bourgogne, ont lieu dans les premières années du règne de Louis XI; c'est le temps où des Allemands importèrent à Paris l'imprimerie. Mais que la pièce des hauts bonnets ait ou non précédé l'an 1470, elle n'en appartient pas moins à l'art xylographique, prédécesseur et initiateur de l'art typographique.

Nos dominotiers arrivèrent-ils dès cette époque jusqu'à la fabrication des livres des pauvres? Nous n'en savons rien; mais l'existence d'une édition française de l'un des plus fameux, *Ars moriendi*, servira du moins à nous indiquer une relation de plus entre l'art des Pays-Bas et celui de la France.

L'Art au morier, petit in-folio, de la collection de M. Van der Cruisse, de Lille, a été décrit par M. Brunet avec l'attention d'un bibliographe[1]. Il a jugé que les planches étaient les mêmes que celles de l'édition classée la seconde par Heinecken, c'est-à-dire la plus ancienne, et d'une impression semblable, à l'encre grise, sur un seul côté du papier. Sans se prononcer sur la date, il ajoute : « Les personnes qui pensent que les livres d'images de bois ont précédé l'invention de l'imprimerie, ou tout au moins qu'ils ont été faits à la naissance de cette découverte, ne balanceront pas à regarder le présent *Art au morier* comme le plus ancien livre français imprimé qui soit connu jusqu'à présent. » N'oublions pas qu'il ne s'agit ici que d'une impression xylographique; il resterait à savoir si elle a été faite en France, et s'il n'est pas possible que le xylographe des Pays-Bas ait fait usage pour cette édition de caractères français[2]?

Nous verrons plus tard les imprimeurs de Paris et de Lyon exploiter ce livre des pauvres comme les autres qu'ils tirèrent des Pays-Bas et de l'Allemagne, mais il ne s'agit ici que des imprimeurs xylographes; ils poursuivirent encore leur art à côté de l'imprimerie, et l'emploi qu'ils firent des caractères à côté de leurs figures, excita souvent la jalousie, car en 1599, la communauté des imprimeurs et libraires de Paris leur ayant suscité des entraves, ils obtinrent le maintien de leurs usages. « Il leur fut

1. *Manuel du libraire*, 1842, t. Ier, p. 194.

M. Reiffenberg le cite sous le titre: *l'Art de bien morier*, et répète, je ne sais si c'est *de visu*, que les planches sont celles de l'édition latine primitive, *La plus ancienne gravure connue avec une date*. Bruxelles, 1845, in-4, p. 18.

2. Je suis allé pour m'informer à Lille, où la bibliothèque Van der Cruisse existe encore, mais je n'ai pas eu la chance d'arriver jusqu'à ce précieux volume ou d'obtenir à ce sujet quelques renseignements plus précis.

permis d'avoir et tenir toutes sortes de lettres et caractères pour l'usage et impression de leurs planches, titres, histoires, figures, chapiteaux et ouvrages en livres et placards avec bordures, concernant leurs dominoteries, selon et ainsi qu'ils avaient coutume de faire[1]. »

Les orfévres de Paris au XV[e] siècle n'étaient que de pauvres hères vis-à-vis de leurs confrères de Gand, de Cologne ou de Florence. Les seigneurs français appauvris et les bourgeois pressurés par la guerre ne pouvaient rivaliser de luxe avec ceux de Bourgogne ; Louis XI n'avait pour joyaux à son chapeau que des enseignes de plomb. Nos orfévres n'en étaient pas moins occupés cependant de beaucoup d'ouvrages de ciselure et d'émaillure amenant l'emploi de l'encre, et ils purent à l'occasion en essayer l'effet par impression sur le papier. Une brillante renommée leur reviendrait, si l'artiste forgé par M. Duchesne, sous le nom de Bernard Milnet, avait jamais existé; mais nous avons vu ce qu'il en faut croire; la plupart des pièces d'ouvrage interrassite sont d'origine rhénane, quelques-unes seulement peuvent être soupçonnées françaises, mais aucune, parmi celles dont M. Duchesne a fait tout un œuvre à son Milnet, ne m'a montré des marques d'origine assez certaines pour qu'on la sépare des autres. Ces estampes d'orfévres furent d'ailleurs si bien connues en France, qu'elles y furent un objet d'imitation incontestable de la part des graveurs sur bois. Nous verrons en effet nos tailleurs de bois affectionner dans leurs vignettes les fonds criblés et gaufrés qui sont les mêmes que dans la gravure interrassite.

En dehors de ce genre tout particulier, nos orfévres purent être conduits à la pratique du burin; les modèles pour cet ouvrage leur venaient à la fois des Pays-Bas et de l'Italie. On savait déjà que nos artistes n'avaient point attendu les campagnes de Charles VIII pour connaître l'art italien; mais le fait qu'il s'agirait de signaler ici, établirait dans des ouvrages tout particuliers et tout nouveaux, un rapport intime que l'on ne trouve ni dans les tableaux ni dans les miniatures : il s'expliquerait par la vulgarité même et par la rapide propagation de la gravure. Il est donc permis de croire que les recueils faits des anciens anonymes au burin, contiennent quelques pièces d'origine française, mais l'esprit d'imitation dans lequel elles sont faites les rend très-difficiles à déterminer.

On ne saurait revendiquer pour les artistes français les estampes primitives qui portent des inscriptions françaises, pour le fait seul de ces inscriptions, car nous les trouvons affectées par des Flamands et même

1. Fournier. *Dissertation sur l'origine et les progrès de l'art de graver en bois,* 1758, in-12, p. 80.

par des Italiens. Mais on omettrait, si l'on ne les rappelait ici, un point du développement de l'art français; quelque chose de notre goût avait dû passer avec notre langue dans les pays où elle était si bien acceptée, où on nous l'empruntait comme en échange de nos emprunts.

Les peintres aussi bien que les orfévres employaient quelquefois des procédés pour multiplier les exemplaires de leurs ouvrages; tel était le cas des effigies, des armoiries et des panonceaux, qu'on leur commandait pour les entrées et les obsèques. Un compte des obsèques de Charles VII mentionne le prix donné « à Jacob de Lictemont paintre pour avoir moulé et empreint le visage du dict feu seigneur pour servir à l'entrée de Paris. »

Il semble qu'il serait facile de distinguer nos estampes primitives, si elles étaient sorties de l'atelier de l'un des peintres ou enlumineurs qui s'étaient fait un renom à Paris ou dans nos provinces, dès le règne de Louis XI, comme Jehan Fouquet de Tours, Colin d'Amiens, Jehan Bourdichon, Perreal, dit Jehan de Paris, Jehan Poyet, les peintres et enlumineurs du roi René. Cependant l'œuvre de ces artistes est encore si peu rassemblé dans nos cabinets d'estampes, et leur manière si peu déterminée que leur ongle a pu souvent passer inaperçu.

Je signale, sans autre garantie que le flair acquis par une longue expérience, une petite pièce comprise parmi les anonymes au burin du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale : c'est une *Vierge en buste*, la tête entourée de rayons, tenant l'enfant Jésus qui penche la tête et palpe des deux mains le sein de sa mère, sortant du corsage dénoué de la robe. La pièce, de petit format, cintrée, est collée dans un entourage moderne et enluminée d'une façon trop épaisse dans le fond et le vêtement. J'ai vu des personnes la tenir pour flamande et d'autres pour italienne; le milieu est peut-être ici la vérité. Le dessin en est petit, les mains sont pataudes; mais le type pur et bonhomme, le burin d'un hachuré peu propre et trop épais par endroits, sans manquer de pittoresque, me paraissent convenir assez bien à l'ouvrage de l'un de nos peintres miniaturistes. De meilleurs limiers en découvriraient certainement d'autres.

Il y avait entre la Flandre bourguignonne et la France royale des rapports si intimes de civilisation que la distinction entre les produits des deux pays est souvent difficile. Ils ont mêmes chroniqueurs et mêmes poëtes comme ils ont mêmes peintres. Antoine de La Salle, le meilleur prosateur du temps, était Bourguignon : *la Dame des belles cousines* et *le petit Jehan de Saintré* ont pu être écrits auprès du duc de Berry, à Bourges, comme auprès du duc de Bourgogne, à Bruxelles. Depuis Jean de

Bruges[1], peintre de Charles V, la France empruntait à la Néerlande des hommes de génie, mais non sans leur rendre nombre d'architectes et de peintres[2]. Jean Le Maire, dans les vers où il célèbre les maîtres de son temps, ne sépare pas Rogier de Bruxelles de Jehan Fouquet de Tours. Toutefois les parts ne furent pas toujours égales; bien des contrastes doivent naître de la diversité des destinées. Tandis que les magnificences de la cour de Bourgogne, la prospérité des corporations flamandes et l'heureuse influence de l'école des Van Eyck faisaient éclore dans les Pays-Bas une véritable renaissance, en France on se relevait à peine de la guerre avec les Anglais. A un roi d'une physionomie douce et chevaleresque encore, mais effacée, on voyait succéder un roi astucieux et de pauvre mine[3], aimant les lettres et les arts, mais avec économie, à la fois dévot, gaillard, croyant au mal et s'y complaisant, comme pour mieux réagir contre les aventures du règne précédent. Sous Louis XI, la poésie s'imprègne d'un sel gaulois qui tranche avec la fadeur et la lourdeur flamandes ; les mœurs semblent vouloir en finir avec le moyen âge et reçoivent une empreinte qui, à travers beaucoup de changements, ne s'efface plus ; les premiers symptômes surtout sont curieux.

Nos artistes priaient tous alors comme Villon :

Sy pry'au benoist fils de Dieu
Qu'a tous mes besoings je réclame
Loué soit il, et nostre Dame
Et Loys le bon roy de France.

Et comme ils étaient de la même pâte que les personnages de la farce de maistre Pierre Patelin, si on eût allégué leur ressemblance avec les Flamands, ils auraient pu répondre comme le drappier :

PATHELIN.

Il me ressemble de corsaige.

1. C'est l'auteur des miniatures, signées par lui en 1370, de la Bible historiée que Mariette avait vue dans les bibliothèques Rothelin et Gaignat, et qui est présentement au musée Westrenin à La Haye, et d'un Aristote en français de la même bibliothèque, où se trouve une miniature incomparable, intitulée : *Félicité contemplative*. Mariette, après avoir d'abord confondu ce maître avec Jean Van Eyck, avait reconnu une erreur que Montfaucon a fort accréditée. *Abecedario*, t. Ier, p. 196.

2. Témoin les noms français qui se trouvent dans les listes des artistes attachés aux ducs de Bourgogne, dressées par MM. de Laborde : Colart de Laon, Perrin de Dijon, Jean Fouquet de Tours, Roul Parisien, Alart de Paris, Angelot de La Presle de Blois, etc.

3. « Il se mettoit si mal que pis ne pouvoit. » COMMINES.

LE DRAPPIER.

Hé dea! il n'a pas le visaige
Ainsy potatif ne si fade.

Louis XI et Villon, deux coquins fieffés, l'un aussi bon roi que l'autre bon poëte, et tous deux bien français, inculquèrent donc à notre art des types très-bourgeois. La bourgeoisie qui, depuis saint Louis, jouait en France un rôle remarquable et se signalait par ses richesses, son luxe, ses fondations dans les églises toutes pleines de chapelles, de tombeaux, de verrières et de tableaux votifs en son honneur, parvint sous Louis XI à des faveurs jusque-là réservées à la noblesse. Elle fournit les maîtresses du roi. Agnès Sorel, la dame de beauté de Charles VII, la dame de Montsoreau, maîtresse du duc de Berry, qui avaient donné des types délicats à Jehan Fouquet et à nos miniaturistes, sont passées; il s'agit maintenant de Estiennete de Paris, de Pierrete de Châlons, de Jeanne Baillete, de la Gigogne et de la Passe Fillon, bourgeoises *à rebrassés collets portant attours et bourrelets*, avec lesquelles le roi aimait tant à godailler.

Cette poésie et ces mœurs nous donnent la clef de l'art français au XVe siècle, de ce composé de gentillesse et de bonhomie, de pointe et de bon sens, de nature et de singerie qui tourmente nos artistes, de cette beauté aimable, facile et changeante qu'ils poursuivent partout. Notre peinture, notre miniature, que nous ne connaissons encore que par lambeaux, notre sculpture, telle qu'on la voit dans les stalles, les chapiteaux et les huches, en étaient faites; on a pu l'entrevoir dans les petites images primitivement gravées que je viens de déterrer; on la verra se répandre dans les gravures sur bois qui décorèrent abondamment les livres imprimés.

Tout un art, on peut le dire, est resté enfoui dans les livres de la fin du XVe siècle; il faut, pour l'honneur de l'école française, le déterrer; c'est un art dans l'enfance succédant à l'art vieilli de la miniature, mais il fut doué des qualités les plus favorables à la mission qu'il eut de seconder l'imprimerie dans son appel à la multitude: la soudaineté, la liberté, la vie. Il satisfit aux besoins les plus heureux d'une époque intéressante, et il la traduit encore sous nos yeux de la manière la plus naïve. Cette époque est celle des règnes de Charles VIII et de Louis XII, et pour saisir, pour goûter les habitudes de dessin qui furent alors contractées dans l'école de nos graveurs, il est bon d'en rappeler quelques circon-

stances prises dans les événements généraux, et aussi dans ces physionomies royales qui servent toujours de point de mire.

La mort de Louis XI fut un heureux jour pour la France; l'esprit français profitait au dehors et au dedans par la fin de la maison de Bourgogne, par l'abaissement des grands seigneurs, par l'assemblée des États. Un roi jeune arrivait au trône, bon, ignorant, aventureux, très-enclin aux femmes, en contraste complet avec le roi mort; et l'ascendant restait à une femme, Madame Anne de France, héritière de tous les instincts nationaux qu'avait Louis XI. Charles VIII, dont le portrait domine d'abord toutes les physionomies du temps, est un homme de petite taille avec une grosse tête, un nez long, un tronc large et des jambes grêles : « Petit homme de corps et peu entendu, dit Comines, qu'il n'est point possible de voir meilleure créature. »

Cette bonté, avec un caractère plus sympathique au pauvre peuple, est aussi le trait principal de Louis XII. Fort adonné à courtiser les filles et à rompre des lances tant qu'il fut duc d'Orléans, il ne garda pas rancune des duretés et des jalousies de Madame Anne de France; il avait été le camarade de son prédécesseur et il lui succéda dans la posesssion d'Anne de Bretagne dont il devint l'époux fidèle. Les principaux faits de son règne nous le montrent ennemi des pillards, des procureurs, avare pour les courtisans, favorable aux écrivains, aux basochiens, aux artistes sans trop de faste, paternel avant tout pour les pauvres, affolé par un point, la conquête de l'Italie, qui donna de l'éclat à son règne, des déceptions à sa politique et une révolution aux arts [1].

La figure de femme qui domine les deux règnes est celle d'Anne de Bretagne. Elle était belle et pleine de si bonne grâce que l'on prenait plaisir à la regarder, dit Jaligny qui la voyait au moment du sacre; mais c'est une parole officielle, et quand on ne s'y tient pas, on apprend qu'elle était petite, un peu boiteuse, qu'elle avait un teint vif et une expression douce qui n'en cachaient pas moins une ténacité toute bretonne. Elle était

1. Pour répondre à la pensée de notre collaborateur, relativement à l'influence de l'Italie sur notre art, et aussi pour être agréable aux curieux, nous avons fait graver une carte italienne, la figure élégamment naïve du valet (*fameio*), d'un très-ancien jeu italien, très-anciennement copié en France. Comme nos orfèvres, nos cartiers du temps de Charles VIII et de Louis XII, puisaient à la source italienne, mais en transformant leurs emprunts selon notre esprit, en ramenant pour ainsi dire, toutes les élégances, toutes les manières, à une moyenne aimable, familière et bourgeoise, où le sentiment de la vie tenait lieu de style, et qui témoignait de ce génie d'assimilation si bien compris par M. Renouvier, et qui a été si longtemps le fonds même de l'art français.

(*Note du rédacteur en chef.*)

propre et raffinée dans sa toilette, tout en gardant une certaine sévérité, avec des coiffes en cornettes et tourets de fronts, des robes à corset étroit, escoletté carrément, des jupes amples fendues sur le devant ou sur les côtés. Elle fut fidèle et chaste, porta le deuil en noir et adopta un emblème de veuvage, la cordelière (j'ai le cœur délié); mais elle attira les femmes à la cour, et on lui doit l'institution du corps des filles d'honneur de la reine; enfin elle entoura toujours d'une faveur marquée les écrivains et les artistes. Les prosateurs et les poëtes l'ont célébrée en cent endroits, les miniaturistes ont fait pour elle leurs derniers chefs-d'œuvre dans les Heures qui ont gardé son nom, et nous la verrons en apothéose dans une figure de la Junon d'Armorique, qui semble couronner toute la gravure en bois de ce temps, et qui est le plus curieux symptôme de la renaissance au milieu de laquelle se termina la première phase de cet art.

J. RENOUVIER.

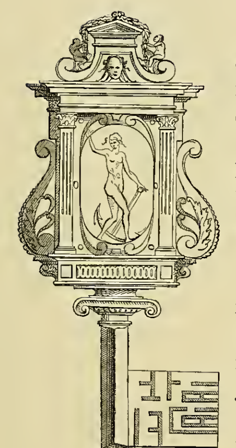
Montpellier, février 1859.



ANCIENNE SERRURERIE FRANÇAISE

DE 1551 A 1776

I



Il y a vingt ans à peine, peu de personnes auraient compris qu'un travail ayant la serrurerie pour objet et pour titre, pût trouver place dans un journal de beaux-arts; quelques artistes ou quelques curieux se doutaient seuls alors que la serrurerie pût devenir un art, et que parmi les maîtres serruriers du moyen âge, de la renaissance et des siècles qui ont suivi, il se fût trouvé des artistes d'un rare mérite.

Pour bien comprendre cette assertion, il ne faut pas se laisser influencer par ce qui existe. A notre époque la serrurerie n'est plus qu'une industrie. Je ne fais ici le procès de personne, je constate seulement ce qui est. En général, le chef d'un grand établissement de serrurerie surveille la marche de son usine, se préoccupe d'obtenir de grandes commandes afin d'entretenir son nombreux personnel, mais il n'entre pas dans le détail du travail; c'est à des commis plus ou moins intelligents qu'il confie la direction de ses ateliers. S'il entreprend quelque ouvrage plus délicat où le concours d'un artiste soit jugé nécessaire, un sculpteur d'ornements est appelé; malheureusement cette collaboration ne réussit pas toujours, et il est facile de se l'expliquer. L'artiste qui ne connaît pas par expérience le travail du fer donne souvent des modèles inexécutables, et qui, après de grandes difficultés surmontées, sont loin de produire l'effet qu'il en attendait. Les ouvriers, de leur côté, mutilent souvent, par défaut de savoir ou de goût, des détails qu'ils ne comprennent point.

Au XVIe siècle (je ne remonterai pas plus haut dans cet article), il n'en était pas ainsi : pour exceller dans son art le maître serrurier ne devait pas se contenter de savoir travailler le fer, il fallait qu'il fût encore sculpteur, et même mécanicien[1].

On conçoit sans peine ce que pouvait produire un pareil ensemble de connaissances, lorsque le maître était lui-même dirigé par un Philibert Delorme ou un Jean Bullant. Il suffit d'ailleurs, pour s'en faire une juste idée, de considérer les débris de la serrurerie des châteaux d'Anet ou d'Écouen, recueillis dans les musées et dans quelques collections particulières. Sans doute des artistes tels que Du Cerceau et autres ont fourni parfois des modèles aux maîtres serruriers de leur temps; mais parmi ceux-ci il existait des artistes capables de ne relever que d'eux-mêmes; j'en ai trouvé la preuve dans les pièces gravées par quelques-uns d'entre eux. Ces pièces tirées à petit nombre sont malheureusement fort rares; elles ont été usées dans les ateliers, ou détruites lorsque la mode les condamnait; mais elles sont d'autant plus précieuses qu'elles ont un caractère pratique que l'on ne retrouve pas dans les modèles fournis par les dessinateurs d'ornements. J'indiquerai plus loin un assez grand nombre de ces pièces, mais à partir des premières années du XVIIe siècle seulement, n'en ayant pas rencontré d'antérieures à cette époque. J'ai entrepris ce travail principalement en vue d'aider les amateurs de vieux meubles dans leurs restaurations, en leur indiquant les œuvres gravées à chaque époque sur la serrurerie : ce sont des sources où ils pourront puiser sans crainte d'altérer le caractère de l'ornementation.

Je commencerai par un graveur célèbre, par Jacques Androuet dit Du Cerceau; c'est dans son œuvre que se trouvent les types les plus remarquables de la serrurerie de la Renaissance.

Du Cerceau a publié un recueil de format in-8°, se composant de 65 pièces sur 20 planches, dont voici le détail :

Enseignes, 4 sur 2 planches.

Ratissoires qui servent de hurtoirs, 3 sur une planche.

Hurtoirs, 9 sur 3 planches.

Clefs de chef-d'œuvre, 4 sur une planche.

Clefs, 16 sur 4 planches.

Écussons de clefs, 12 sur 3 planches.

Targettes à verrous, 4 sur une planche.

Poignées pour tiroirs, 9 sur 3 planches.

1 Voir dans Mathurin la description de *chaises pour se porter facilement*. — *Machine à tailler, limer*, etc.

J'ai cherché, par l'examen attentif des œuvres d'Androuet, à déterminer la date de ce recueil, mais je ne puis présenter que des conjectures. Dans son existence de graveur on constate deux lacunes difficiles à expliquer de la part d'un homme aussi actif, si on ne les remplit par la publication de plusieurs suites, telles que la serrurerie, les meubles, les cartouches, les trophées d'armes, etc., parues sans titre et sans date. De 1549 à 1551 parurent les arcs, les temples, les arabesques, des études d'architecture,



ENSEIGNE D'HÔTELLERIE

des fragments d'antiquités, etc. Mais de 1551 à 1559, date du premier livre d'architecture de Du Cerceau, on ne trouve aucune production de lui; même lacune entre 1562, date de la deuxième édition de ses petites arabesques, et 1576 époque à laquelle paraît son premier volume des *Bâtiments de France.* Ne serait-il pas singulier qu'un artiste qui a gravé jusqu'à 200 pièces dans l'espace de trois ans, fût resté ensuite huit ans sans rien produire, et sans que l'on puisse trouver durant tout ce temps aucune occupation à son génie? Je pense que c'est dans un de ces intervalles qu'il faut placer la publication de la Serrurerie. Il en existe deux éditions; la seconde porte au bas de deux de ses planches : *Mariette*, etc.

Les spécimens présentés ici aux amateurs donneront une idée plus exacte de la délicatesse de cette ornementation, que toutes les descriptions que l'on en pourrait faire. J'y ajouterai seulement quelques explications.

Le premier dessin représente une de ces enseignes que l'on suspendait non-seulement aux hôtelleries, mais encore aux maisons particulières, pour servir d'indication, avant que l'usage de numéroter les maisons se fût introduit, ce qui n'eut lieu, même à Paris, que vers 1760; jusque-là elles ne se distinguaient que par des enseignes plus ou moins riches ou élégantes, suivant la position du propriétaire. Le ratissoir ou racloir, qui est donné ensuite, fut un instrument très en usage dans l'intérieur des habitations jusque vers le milieu du XVIIe siècle. Pour s'en servir on faisait glisser rapidement l'anneau que l'on voit dans notre dessin sur la petite crête figurée au dos du Satyre, et le bruit produit par ce léger choc servait à vous annoncer; l'on réservait les heurtoirs proprement dits pour l'extérieur [1].

La *Clef de Chef-d'œuvre* qui est placée en tête de cet article, est une preuve de l'habileté exigée des maîtres serruriers de la même époque. Il fallait en effet avoir forgé et sculpté seul une pièce semblable pour obtenir la maîtrise.

Ces trois exemples suffisent, je crois, pour donner une idée de l'art de la serrurerie de 1551 à 1576; art auquel on ne peut faire d'autre reproche que celui d'être presque de la bijouterie.

L'ornementation de l'époque suivante tient encore à la Renaissance par les motifs d'ensemble, mais les détails s'en éloignent par leur bizarrerie.

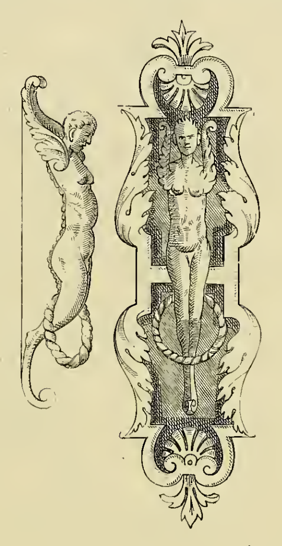
L'entrée de serrure que l'on a reproduite ici est une image très-fidèle du style adopté de 1600 à 1620; elle forme le numéro 2 d'une suite de seize pièces qui a paru sans titre ni date, et se compose d'entrées de serrures, écussons de clefs, clefs, etc., etc. J'ai emprunté à ANTOINE JACQUART de POITIERS la poignée de clef appartenant à la même époque; elle fait partie d'une suite qui comprend 4 serrures et 4 clefs gravées sur six planches. ANTOINE JACQUART vivait au commencement du XVIIe siècle. Il a gravé d'une manière fort remarquable, vers 1624, des poignées d'épées, des pommeaux, des bouts de gaînes, des boîtes de montres, etc. Son œuvre se monte à plus de cent pièces dont il se déclare « inventeur. »

Je n'ai parlé de ce graveur que pour ne pas interrompre l'explication des planches, mais je puis citer plusieurs suites composées avant cette époque par des maîtres serruriers. Ainsi, des entrées de serrures, des clefs, des manches de couteaux, etc., ont été gravés de 1612 à 1614 par POMPEUS; ces pièces doivent évidemment faire partie de suites plus nom-

1. « A la porte des chambres ou cabinets, ce n'est pas savoir le monde que de heurter, il faut gratter. » (*Traité de la civilité par Courtin*. 1660.)

breuses ; mais je n'en connais que 12 gravées sur sept planches ; elles sont presque toutes datées et portent, soit le nom de l'artiste « Pompeus-inventor », soit son chiffre P.-F.

Pierre Guillebaud a gravé vers 1618, tantôt seul, tantôt avec Jehan Baré, des arabesques, des entrées de serrures, des écussons de clefs, des clefs, des frises, qu'il signe indifféremment : Petrus Guillebaudus,



RATISSOIR OU RACLOIR (XVIIe SIÈCLE)

Petrus Guillebotus, ou simplement P.-G. Il existe de ce graveur vingt pièces sur douze planches.

Didier Torner a composé et gravé seize pièces de serrurerie, de 1622 à 1625.

J'ai trouvé des enseignes, des entrées de serrures, des clefs, datées de 1627 à 1629, portant le nom de Jehan Gibert de Rouergue.

Jusqu'en 1620, on sent encore dans l'ornementation le goût de la Renaissance, mais à partir de cette époque, il n'en est plus ainsi. Le style devient lourd et forcé, les artistes multiplient dans leurs ornements, les mascarons et les animaux chimériques à gorge de femme.

Ces motifs se répètent à satiété dans le recueil de Mathurin Jousse, le premier ouvrage qui ait paru en France sur la serrurerie. L'auteur, maître

serrurier de La Flèche, paraît avoir été un homme instruit; on connaît de lui plusieurs ouvrages sur la construction[1].

Mais le plus célèbre est son Traité de la Serrurerie dont voici le titre : *La Fidèle Ouverture de l'art de serrurier où l'on voit les principaux préceptes desseings et figures touchant les expériences et opérations manuelles du dict art, ensemble un petit Traité de diverses trempes. Le tout fait et composé par Mathurin Jousse de La Flèche, à La Flèche, chez Georges Griveau, imprimeur ordinaire du Roy*, 1627.

Ce volume, de format in-folio, se compose de 156 feuilles, compris titres et tables.

Il est dédié aux R.-P. Jésuites dont j'ai remarqué le monogramme sur des clefs et des grilles gravées dans le volume, ce qui indiquerait qu'elles ont été exécutées pour le célèbre collége de La Flèche.

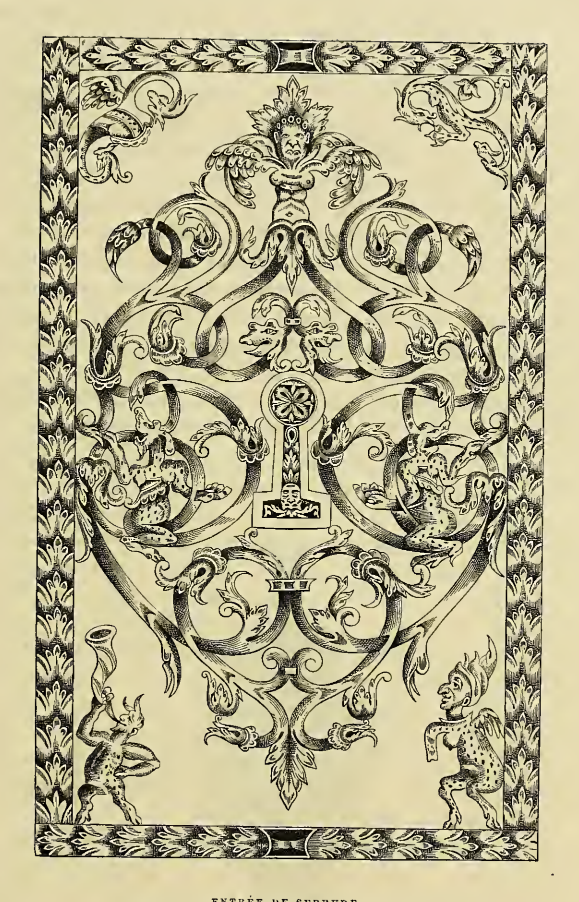
Les bornes de cet article m'interdisent une analyse détaillée de cet ouvrage, je me contenterai de dire que l'on y trouve, avec les procédés connus à cette époque pour le travail du fer, une description complète de la fabrication des diverses espèces de serrures, clefs, verrous, targettes, heurtoirs, boucles, grilles, enseignes, ferrures de puits, machines, etc.

Je recommanderai aussi le chapitre intitulé *serreures antiques*, où après des détails curieux sur les serrures dont se *servoyent nos maieurs*, Jousse exprime le regret qu'ils n'aient pas écrit leurs plus beaux secrets, « entre « autres, » dit-il, « le moyen de fondre le fer et de le couler comme les « autres métaux fusibles et à peu de frais, ce que Biscornet a emporté « avec soy[2]. »

Mais ce qui rend le volume inappréciable, ce sont les figures qui se trouvent dans le texte. Elles sont au nombre de 130 sur soixante-cinq feuilles; les planches qui représentent les détails techniques du métier sont sur bois ; toutes celles qui ont rapport à l'ornementation sont à l'eau-forte. Le dessin et la gravure en sont un peu naïfs, et l'on sent que la main qui les a tracés a plus souvent manié le marteau que la pointe du graveur, ce qui n'empêche pas qu'elles soient d'un grand intérêt pour l'histoire de l'art, et fournissent de nombreux documents sur les intérieurs du commencement du XVIIe siècle.

1. Le Théâtre de l'Art de Charpentier suivi d'un traité des cinq Ordres, La Flèche, 1627. Le Secret d'Architecture, découvrant fidèlement les traits géométriques, couppes et dérobements nécessaires dans les bâtiments. La Flèche, 1642. La Perspective positive de Viator, latine et françoise, revue et augmentée, et réduite de grand en petit, par Mathurin Jousse de La Flèche, — à La Flèche, chez Georges Griveau, 1635.

2. C'est à Biscornet, célèbre serrurier, que sont attribuées les pentures des portes de Notre-Dame de Paris.



ENTRÉE DE SERRURE

Du commencement du XVIIe siècle.

Parmi les maîtres serruriers dont j'ai recueilli des pièces gravées depuis 1627, je nommerai :

Guillaume Planchard ; Nicolas le Picard de 1628 à 1643 ; Jean Fourdrin le Picard, 1633 ; Michel de Soissons, 1632 ; Homer Mourel, 1636 ; André le Provençal, 1646-1648 ; Michel le Rochellois ; Simon Gomier ; Estienne Doyar ; Jean le Flaman ; N. Jardin, 1649 ; P. Lionnais ; Mathurin le Breton.

A cette liste il faut ajouter les pièces anonymes qui sont nombreuses. Quoique exécutées généralement par des mains inhabiles, les gravures des maîtres serruriers ont toujours de l'effet, et la composition des ornements en est souvent bien entendue : quelques-unes cependant se font remarquer par l'habileté de leur exécution, je citerai surtout les pièces gravées par Pompeus, Pierre Guillebaud, Didier Torner, dont j'ai parlé ci-dessus.

Tous ces noms de graveurs sont inconnus ou du moins ne sont mentionnés dans aucun ouvrage ; ils viennent fort heureusement combler les lacunes qui existaient dans l'histoire de la serrurerie ; car jusqu'ici les recueils de Du Cerceau et de Mathurin Jousse étaient les seuls connus depuis Henri II jusqu'à Louis XIV.

Il me reste à indiquer les ouvrages relatifs à la serrurerie depuis 1650 jusqu'à 1776 : ce sera le sujet d'un deuxième article.

H. DESTAILLEUR.



POIGNÉE DE CLEF, D'ANTOINE JACQUART

UN NOUVEAU VÉRONÈSE

AU MUSÉE DU LOUVRE

Le nom glorieux de Véronèse, que saluent aujourd'hui tant de chaleureuses acclamations, n'a pas toujours obtenu en France le même honneur. Il a fallu bien du temps à notre critique, plus volontiers préoccupée du sens moral des œuvres d'art que de leur beauté pittoresque, pour entrer dans l'intimité de ce fier génie et comprendre un maître qui, épris avant tout des magnificences de la vie extérieure, paraissait s'inquiéter si peu des conditions littéraires de la peinture, de la vérité historique et même de la pensée ou de l'émotion. Nous aimons fort en France les idées clairement exprimées, nous n'admettons la fantaisie qu'autant qu'elle est raisonnable, et nous demandons de la logique et peut-être un peu de philosophie, même à ces décorateurs vigoureux ou charmants qui font vivre sur les murailles et aux plafonds des palais les lumineuses créations du caprice. Les peintres de Venise, qui ne savaient pas notre goût et qui ne l'eussent point compris, ne se mirent jamais en peine pour satisfaire à ces exigences. Paul Véronèse y songea moins que tout autre. Il était splendide, il avait la puissance et la grâce, il combinait savamment des couleurs et des formes, et, lorsque après avoir, depuis l'aube jusqu'au soir, travaillé aux *Noces de Cana* ou au *Repas chez le Pharisien*, il descendait de son atelier pour embrasser sa femme et ses enfants, il croyait naïvement avoir bien employé sa journée, et il s'endormait avec cette sérénité de l'ouvrier qui a fait sa tâche et qui est sûr de l'avoir bien faite.

Mais Véronèse se trompait, et moins d'un siècle après sa mort les beaux esprits essayèrent de le lui faire voir. Lorsque le 1er octobre 1667, l'Académie royale de peinture daigna s'occuper de lui dans l'une de ses solennelles conférences, Jean Nocret, qui ce jour-là portait la parole, fit d'abord un assez vif éloge du tableau des *Pèlerins d'Emmaüs*. Cette noble page le satisfaisait évidemment : il parla avec admiration, avec justice des mérites de la composition, des qualités de la couleur et de la lumière ; il

loua les têtes blondes des enfants, les serviteurs empressés à leur office, les vaisselles d'or et d'argent, et même le fond d'architecture. Toutefois, il ne se sentait pas complétement à l'aise devant ce chef-d'œuvre, et la présence d'une famille vénitienne, assistant en beau costume du XVI[e] siècle au repas d'Emmaüs, ne lui était pas un médiocre embarras. Il essaya de s'en tirer en hasardant timidement cette pensée que, si Véronèse avait aussi gravement manqué à la vraisemblance et violé la sainte loi de l'histoire, c'était apparemment que le noble personnage qui lui avait commandé le tableau l'avait forcé d'agir ainsi, en l'obligeant à y placer les portraits de sa famille et des gens de sa maison. Quelques académiciens furent plus indulgents encore. « Il y en eut même, dit Félibien, qui excusèrent l'ordonnance de ce tableau, et dirent que cette famille si nombreuse pouvoit avoir rapport à une semblable, qui se seroit rencontrée dans le lieu où ces disciples furent prendre leur repas, laquelle voyant peut-être quelque chose d'extraordinaire dans le Christ lorsqu'il entra avec ces deux disciples, demeurèrent (*sic*) là pour le considérer. » Mais, ajoute le rédacteur des *Conférences*, « l'Académie ne s'arrêta pas à cette charitable excuse. »

L'explication était en effet tirée d'un peu loin, et le lecteur jugera sans doute que Véronèse attaqué eût pu être mieux défendu. Quoi qu'il en soit, tous les lettrés partagèrent le sentiment de l'Académie, et il fut désormais admis que Paul Véronèse était assurément un peintre, mais que tout bien considéré, il ne fallait voir dans ses compositions, un peu trop admirées à Venise, que de fastueuses décorations, vides de pensée, de poésie et de sentiment.

L'arrêt était sévère. Heureux pourtant eût été Caliari si on lui eût gardé cette estime modérée, cette sympathie incomplète ! Mais le malheur voulut que l'esprit de rhétorique ayant fait en ce temps-là de terribles ravages dans les âmes, le grand maître de Vérone perdit tout à coup du terrain au lieu d'en gagner. Un écrivain qui eut un certain crédit à la fin du règne de Louis XIV, Roger de Piles, se chargea de formuler l'opinion des gens de goût dans des pages qui, à défaut d'autre mérite, conservent une curiosité éternelle. « Quelque beau que soit le génie d'un peintre, dit-il avec solennité, s'il ne réfléchit sérieusement sur le sujet qu'il a à traiter et s'il n'échauffe son imagination par la lecture des bons auteurs, il ne produira souvent que des choses communes et tombera quelquefois jusque dans l'ineptie. Paul Véronèse en est un exemple assez sensible [1]. » Le début est rare, et la suite vaut le début. Au

1. *Abrégé de la vie des Peintres*, 1699. P. 278.

milieu des contradictions et des naïvetés qu'il entasse, M. de Piles déclare chemin faisant que les inventions de Caliari sont « tantôt plates et tantôt ingénieuses; » que la plupart de ses attitudes sont « sans choix; » que l'expression lui manque; que son dessin (si l'on en excepte les têtes) est de mauvais goût; qu'il n'a jamais connu l'antique, et — ceci passe toute mesure — que n'ayant jamais compris « l'artifice du clair-obscur, ce qui s'en trouve dans quelques-uns de ses tableaux n'est que l'effet d'un bon mouvement de son génie. » Quant aux étranges libertés que prend Véronèse à l'égard des temps, des lieux, des costumes, de Piles ne manque pas de les lui reprocher aussi. N'a-t-il pas tout dit d'ailleurs lorsqu'il accuse l'artiste de n'avoir pas lu « les bons auteurs » ?

Et quand le compilateur du fameux *Abrégé* disait ces choses violentes et folles, il n'était pas seul à les penser; il était l'organe choisi, lem andataire écouté de tout un groupe d'artistes et de gens de lettres qui, sincèrement offensés du sans-façon avec lequel Véronèse traite l'histoire, tenaient pour merveilleusement exactes les batailles de Lebrun et — on le sait par l'œuvre d'Antoine Coypel et par ses écrits — ne s'offusquaient pas le moins du monde de voir Baron jouer le rôle d'Achille avec une perruque, des plumes, et des souliers chargés de rubans! Les idées de R. de Piles ne rencontrèrent donc pas de contradicteurs, et le XVIIIe siècle les accepta d'abord. Lebrun continua d'être préféré à Véronèse. Qui ne connaît la phrase imprudemment placée par Voltaire aux premières pages du *Siècle de Louis XIV?* « Le tableau de la *Famille de Darius*, qui est à Versailles, n'est point effacé par le coloris du tableau de Paul Véronèse qu'on voit à côté (c'étaient les *Pèlerins d'Emmaüs!*), et le surpasse beaucoup par le dessin, la composition, la dignité, l'expression et la fidélité du costume. »

Je n'ai pas le courage de pousser plus loin cette enquête. Qu'il suffise de rappeler qu'après bien des hésitations et bien des méprises, l'opinion s'éclaira peu à peu, et que Cochin, à son retour d'Italie, fut un des premiers à parler dignement de Véronèse. Les auteurs de l'*Encyclopédie*, quoique fort préoccupés encore de l'idée littéraire, osèrent aussi lui rendre justice, mais à ce moment le XVIIIe siècle allait finir. Bientôt après nos armées firent à Venise, à Vicence, à Mantoue, de victorieuses promenades, et un jour arriva où Véronèse, si longtemps méconnu en France, vint lui-même plaider sa cause.

Certes les tableaux que possédait le roi, ceux de la collection du duc d'Orléans et ceux, plus rares, qui figuraient chez quelques amateurs privilégiés, en disaient déjà bien long sur les mérites de Caliari, et auraient suffi, en un temps où l'esprit critique eût été mieux éveillé, pour donner

une exacte idée de la valeur du grand maître vénitien. Mais on ne peut nier que la question ne se soit éclairée tout à coup d'une éblouissante lumière, lorsque, en 1797, on vit arriver au Musée de la République les *Noces de Cana*, les deux autres grandes *Cènes* empruntées aux réfectoires des religieux de Saint-Sébastien et des moines de San Giovanni e Paolo, le *Martyre de saint Georges*, et le *Jupiter foudroyant les Vices*, ce précieux chef-d'œuvre qui, longtemps absent du Louvre, vient enfin d'y rentrer, et dont la *Gazette des Beaux-Arts* donne aujourd'hui une eau-forte à ses lecteurs.

Depuis qu'il a quitté Venise pour venir en France, ce tableau a eu bien des aventures. C'était, on le sait, le compartiment central de la décoration splendide qui ornait le plafond de la salle du Conseil des Dix. « *Nel mezzo*, disait Boschini en 1664, *è un ovato, dipinto da Paolo Veronese, della più fiera maniera che mai facesse, dove si vede Giove fulminar alcuni Vizii*[1] ». Toutes les anciennes descriptions de Venise reproduisent à peu près textuellement le passage de Boschini, et parmi les biographes ou les voyageurs, il n'en est aucun qui ne parle de cette puissante allégorie comme d'une œuvre hautement admirée. Envoyée à Paris, avec bien d'autres merveilles que nous n'avons pas conservées, elle fut d'abord placée au Louvre. En 1810 elle y était encore. Puis, vers les dernières années de l'empire, elle fut transportée à Versailles. La chambre de Louis XIV n'avait pas de plafond : on résolut d'y adapter la peinture de Véronèse. Mais au moment d'entreprendre ce travail, on s'aperçut que le tableau était trop petit pour l'espace qu'on avait à couvrir. Cette difficulté n'était pas de celles qui font hésiter les architectes. On eut le courage de découper en trois groupes les figures de cette composition et on les appliqua sur un fond plus vaste ; un ciel et des nuages remplirent les espaces vides. Telles étaient alors les pratiques des hommes qui avaient pour mission spéciale de conserver les ouvrages d'art. Ainsi agrandi et mutilé, le tableau de Véronèse demeura dès lors dans la chambre de Louis XIV, où il n'était guère admiré que de rares curieux. Il y serait sans doute encore, si des réparations devenues nécessaires dans cette partie du château, n'avaient obligé l'administration à faire enlever le plafond. La direction des musées, qui croit avec raison qu'une collection publique ne saurait posséder trop de Véronèses, a profité de l'occasion et a fait transporter au Louvre ce noble débris des splendeurs de Venise. Rendu à ses proportions primitives, le *Jupiter foudroyant les vices* a pris place dans le salon carré, et, quoique entouré de dangereux voisins, il est aujour-

1. *Le Minere della Pittura*. 1664, p. 25.



JUPITER FOUDROYANT LES VICES

tableau de Paul Veronèse

GAZETTE DES BEAUX-ARTS IMP DELATRE

d'hui l'étonnement de la foule et l'admiration de toutes les curiosités intelligentes.

La date de cette peinture n'est pas exactement connue ; toutefois on sait par Ridolfi que Véronèse l'exécuta peu après son retour de Rome, où il était allé vers 1563 avec l'ambassadeur vénitien Girolamo Grimani[1]. D'un autre côté, l'œuvre était achevée avant 1568, puisque Vasari en fait mention dans la seconde édition de son livre qui a paru à cette époque. Bien que son séjour dans la ville des papes n'eût pas été de longue durée, Caliari en avait rapporté de nombreux dessins et surtout une préoccupation des belles lignes et des grandes attitudes qui modifia désormais son talent de la façon la plus heureuse. Ce sentiment de la beauté, cette recherche de la forme sont visibles dans le plafond de *Jupiter*, mais ces inquiétudes nouvelles n'ont imposé aucune gêne au pinceau du maître. Véronèse, qui venait de terminer les *Noces de Cana*, était alors plein de jeunesse, et il s'est rarement montré plus libre, plus fier et plus savamment inspiré.

La scène se passe dans le ciel. Aux plus hautes régions des sphères éthérées, la figure de Jupiter se détache sur un fond de nuages dont les vapeurs sulfureuses ternissent pour un instant l'éternel azur. Le dieu est armé du foudre allégorique et il le lance par un geste violent sur le groupe vaincu des vices qui tombent épouvantés. Aux pieds de Jupiter qui, dans la furie de son mouvement, garde d'ailleurs la sérénité du visage, l'aigle irrité s'associe aux colères de son maître. Devant lui un génie ailé, charmante et jeune figure aux cheveux pleins de lumière, tient un beau livre dont la couverture d'un bleu intense s'enrichit de fermoirs d'or, et qui, dans la pensée de l'artiste, représente le recueil des arrêts du Conseil des Dix. Un peu plus bas, au milieu d'un ciel déjà redevenu clair, se précipitent, dans un désordre artistement combiné, les figures emmêlées des Vices. Ridolfi a pris soin de les nommer. Il y reconnaît « *la Ribellione, il Falsario, il Vizio infame, il Tradimento* », c'est-à-dire les principaux crimes soumis aux redoutables jugements du tribunal des Dix. On pourrait, car la symbolique de Véronèse n'est pas tout à fait précise, discuter ces désignations : sans doute la Rébellion est représentée par le vieillard qui a brisé ses liens, la Trahison est cette figure au front déprimé, aux instincts perfides, qui tient à la main un écrit menteur, et quant à cet autre personnage qui serre entre ses doigts crispés des monnaies de mauvais aloi, c'est assurément *il Falsario*. Mais, j'ai beau chercher, je ne retrouve pas le dernier vice que signale Ridolfi. Véronèse l'a remplacé par la Luxure que désigne suffisamment le groupe formé de l'homme

1. *Le Maraviglie dell' arte*. 1648, p. 297.

aux robustes épaules, au col de taureau, aux carnations sanguines, et de la femme à demi-nue, amants enlacés dont la divine colère n'interrompt pas les tendresses et qui tombent dans un baiser.

Tout est beau dans les figures que nous venons de décrire, mais celles qui, réunies, symbolisent la Luxure sont plus belles que les autres. Bien qu'on ne voie pas le visage de l'homme à la puissante encolure, son attitude dit sa colère ; il se retourne furieux contre le dieu qui l'abat, et dans sa chute, il porte la main au sein de sa maîtresse, non-seulement parce qu'il continue dans sa chute la caresse commencée, mais aussi parce que la douce victime a été atteinte au cœur par un éclat de foudre et qu'il semble vouloir fermer la blessure saignante. Quant à la femme, elle est admirable d'expression, et, deux fois frappée, elle lève vers le ciel un regard chargé de malédictions, de tendresse et de douleur.

Ainsi, et quoi que les beaux esprits d'autrefois en aient pu dire, Véronèse n'a pas que des qualités pittoresques, et, dans le *Jupiter foudroyant les Vices*, il montre une parfaite intelligence du sujet, un sentiment sévère et rare. Nulle figure, en cette composition compliquée, qui n'exprime nettement une idée, une passion, une plainte; tout est exactement noté, tout est bien compris, jusqu'à cette charmante tête du génie aux blonds cheveux crespelés (*crespa capigliatura*, dit Ridolfi), naïve figure qui assiste sans les comprendre à ces durs spectacles et qui, portant en souriant le livre du Conseil des Dix, n'en est que plus terrible pour ceux qui savent l'histoire.

Étudié au point de vue de la composition, le *Jupiter foudroyant les Vices* a de quoi satisfaire les plus difficiles. Le don des grandes ordonnances et des harmonieux balancements de lignes n'a d'ailleurs jamais été sérieusement contesté à Véronèse. Il montre ici d'une manière triomphante quelle est son habileté dans l'art du groupe, et pour obtenir une unité réelle dans un désordre apparent, il emploie tous les artifices, disposant, en vue de l'ensemble, les attitudes des figures et les courbes des draperies volantes, et combinant, comme c'est le droit des coloristes, les tons clairs et les tons foncés, les ombres et les lumières. Homme heureux ! il a la fougue, mais il a la sagesse aussi, et alors même qu'il semble se laisser entraîner par les témérités du pinceau, la science est là qui surveille le caprice et le contient dans les douces lois du rhythme.

Le dessin de Véronèse n'a pas toujours obtenu l'approbation des puristes. Les juges sévères qui professent la grammaire de la forme lui reprochent de suivre de trop près la nature, et, négligeant l'idéal pour le portrait, de multiplier les types inélégants; l'antique, ajoute-t-on, l'a peu préoccupé, et c'est de sa part une faute grave. Cet arrêt est rigou-

reux, il est injuste. Assurément, Caliari, qui a beaucoup produit, a eu ses heures de défaillance, et il a pu quelquefois, dans des parties accessoires du reste, se contenter d'indiquer à peu près une forme qui aurait dû être mieux écrite. Mais dans la plupart des tableaux du Louvre, et notamment dans le plafond que nous avons sous les yeux, quel goût tranquille et superbe, quelle vérité de mouvement, quelle fécondité d'invention, quelle savante audace dans les raccourcis des figures! De ce qu'un maître dessine sans sécheresse, il ne s'ensuit pas qu'il dessine mal. Chez Véronèse, la silhouette, ou cette chose abstraite qu'on appelle la ligne, ne se sépare pas du dessin intérieur, c'est-à-dire du modelé, toujours juste dans ses figures, bien qu'il soit exprimé avec économie, simplement, largement, et par des teintes plates ou insensiblement dégradées. Ses personnages sont vrais, robustes, sans manière; ils ont ordinairement la grandeur, la santé toujours, et bien souvent aussi la grâce. Véronèse a dessiné d'admirables corps de femmes. Il savait de quelles merveilles il était capable dans ce genre, et c'est un peu pour cela sans doute qu'il a placé dans le groupe qui représente la Luxure, la belle vaincue dont nous parlions tout à l'heure. Sa jeune tête éplorée, sa gorge aux tendres morbidesses, ses beaux bras amoureux, et jusqu'à ce pied d'un rose pâle qui se détache doucement sur le bleu du ciel, tout est sévère et charmant, tout est d'une suprême élégance.

Et — détail précieux à noter — ce maître qui, dit-on, ne connaît pas l'antique, voilà qu'il s'en souvient tout à coup dans le *Jupiter foudroyant les Vices*. Ridolfi, dont le zèle va sans doute trop loin, prétend reconnaître ici une imitation du Laocoon, là un souvenir de l'Alexandre, de l'Amazone ou d'autres statues dont Véronèse, dit-il, possédait les moulages dans son atelier. Il aurait pu, avec plus de justesse peut-être, signaler une réminiscence de l'Hercule Farnèse dans la figure du robuste lutteur groupé avec la belle amoureuse. La vérité est que Caliari n'est pas le peintre ignorant qu'on suppose. Il connaît l'art antique et ses splendeurs sereines; il n'imite pas comme les écoliers, mais il se souvient à la manière des maîtres; il transpose, il transfigure librement des types consacrés, et sur un air déjà chanté, il invente des modulations nouvelles. Il sait quels enseignements peut fournir le passé; mais son admiration ne diminue pas son indépendance; sans tomber dans le maniérisme, il donne à ses figures l'ampleur, la force, le mouvement surtout, et bien peu ont connu aussi bien que lui les lois de la forme agissante, les secrets du dessin vivant.

A ces dons précieux, Paul Véronèse ajoute une séduction souveraine, celle de la coulenr. Et telles sont ici sa fécondité et sa certitude que l'heu-

reux maître semble n'avoir jamais eu d'autre peine que celle que peut éprouver un homme qui, embarrassé de l'excès même de ses richesses, ne sait comment s'y prendre pour les dépenser. Toutes les combinaisons, toutes les possibilités de la couleur lui sont familières. Tantôt, comme on peut le voir dans les *Noces de Cana*, il appelle à son aide toutes les ressources de la palette et fait chanter à la fois les diverses notes du grand clavier d'harmonie, tantôt il se renferme volontairement dans l'emploi de deux tons contrastés et mêle avec sobriété les accents de deux gammes correspondantes. Le *Jupiter foudroyant les Vices* appartient à ce système de coloration, et il en est un splendide exemple. Le fond du tableau est formé de bleus d'une intensité inégale, sur lesquels se détachent les figures de Jupiter et des Vices, dont les carnations sont d'un rose orangé à la fois très-riche et très-rompu. Quelques noirs modérés, quelques draperies d'un blanc sagement éteint, parfois aussi de rares nuances d'un vert olivâtre sont clair-semés sur ce fond éclatant, et ajoutent un peu de caprice à cette forte unité. Tous ces tons, d'ailleurs, se marient doucement les uns aux autres et s'associent dans un harmonieux ensemble, grâce à des traits d'union que donnent les ombres éclairées et les reflets transparents, et à ces beaux gris argentins dont Véronèse seul a le secret. Cette observation a déjà été faite, et il en faut rendre l'honneur à qui de droit. Paul Véronèse, écrivait Cochin il y a cent ans, « a su observer que, dans les ombres portées, il reste une lumière qui ne vient pas du jour principal, mais de tout le ciel, qui fait paraître des détails tendres dans ces ombres. Ce qui le rend plus admirable encore, c'est que ces parties ombrées conservent leurs demi-teintes colorées avec une variété presque aussi détaillée que les choses exposées au grand jour, et c'est d'une manière si imperceptible que la masse totale n'en est pas moins unie et grise, mais d'un gris coloré, qui est d'une grande beauté[1]. » Peut-être pourrait-on mieux dire, mais assurément on ne saurait mieux penser : les justes observations du spirituel faiseur de vignettes s'appliquent à merveille au *Jupiter foudroyant les Vices*, que nous tenons à signaler comme un chef-d'œuvre où Véronèse a mis toute sa science de coloration et de lumière, toute son habileté de composition, tout le génie de son puissant dessin.

A ceux qui, grandis dans le culte d'une autre école, trouveraient nos éloges exagérés, nous n'aurions qu'un mot à dire. Le *Jupiter* est rentré au Louvre, une intelligente réparation lui a rendu ses dimensions et sa forme primitives; c'est beaucoup, sans doute, et tous ceux qui ont quelque souci de l'art se joindront à nous pour remercier la direction des musées de ce

1. *Voyage d'Italie*, 1758, t. III, p. 22.

qu'elle a si bien fait; mais les amis de Caliari ont droit de demander plus encore. Lorsqu'il peignit le *Jupiter foudroyant les Vices*, le grand artiste de Vérone voulut faire un plafond, et non un tableau. Il y a merveilleusement réussi. Il n'est pas dans cette noble peinture une figure, une attitude, une ligne qui, sous le rapport de la perspective et des raccourcis, ne soient conçues au point de vue d'une décoration véritable et ne doivent être étudiées de bas en haut, comme on regarde une voûte, comme on regarde le ciel. Appendue à la muraille, ainsi que le serait un tableau ordinaire, la composition de Véronèse, si savante dans son dessin, apparaît pleine de singularités et de fautes inexplicables. Elle ne peut être comprise que par ceux, bien rares assurément, qui l'ont vue avant 1797 au Conseil des Dix, ou par ceux qui l'ont admirée naguère à Versailles, en tenant compte des modifications ridicules qu'elle avait subies pour prendre place dans la chambre de Louis XIV. Mais, entrez dans la pensée du maître, faites plafonner ses figures, et soudain les plus violents raccourcis deviennent intelligibles, le ciel s'arrondit profond et clair, et dans le limpide éther qui les baigne, les figures prennent la vérité, le relief des images stéréoscopiques. Nous ne voulons pas insister davantage sur ce point. Véronèse ne doit pas être respecté à demi. Le *Jupiter* est un plafond, et la direction des Musées trouvera, quand elle le voudra, au Louvre une salle où le chef-d'œuvre vénitien pourra être placé dans les conditions normales de sa perspective et de son point de vue.

Il est d'ailleurs de toute évidence que c'est à cette condition seulement que l'étude du nouveau Véronèse du Louvre peut avoir quelque utilité. Le *Jupiter foudroyant les Vices* n'est pas une distraction de plus offerte aux regards indifférents de la foule, ce n'est pas un objet de curiosité pure; c'est un enseignement et un exemple. On se plaint beaucoup, et non sans raison, de ce que les exigences de la peinture monumentale soient ignorées des artistes de la génération contemporaine; de récentes tentatives ont, en effet, montré quel est sur ce point notre infirmité. Sachons donc, même au prix d'un violent effort, compléter et corriger par une étude nouvelle, la pauvre éducation que les académies nous ont faite. Profitons des leçons éclatantes que nous apporte Paul Véronèse et demandons-lui les secrets du grand art que notre école a trop désappris.

PAUL MANTZ.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

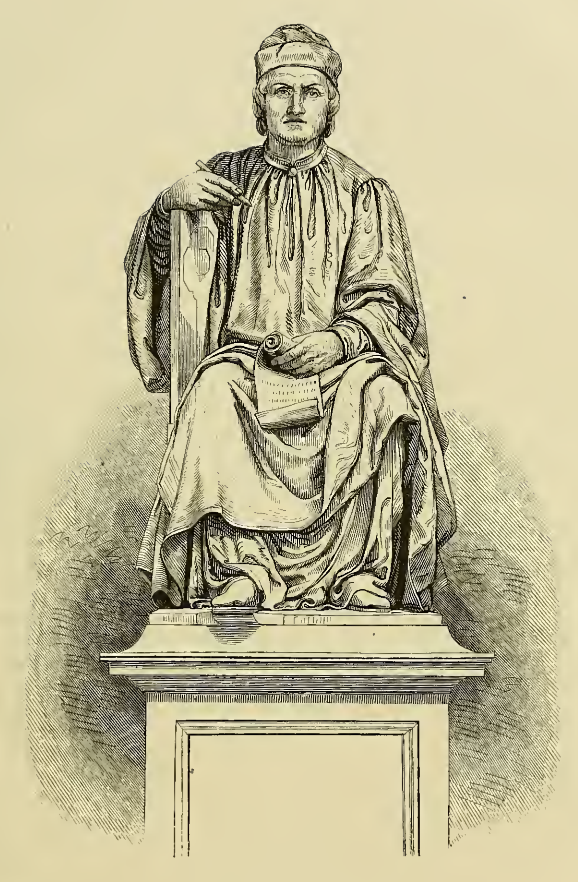
Florence, le 24 mars 1859.

Dans un bâtiment contigu à Saint-Marc, à ce couvent à jamais célèbre par le souvenir de Savonarole et par les précieuses peintures de Beato Angelico et de Fra Bartolomeo, est placé l'atelier du sculpteur Luigi Pampaloni. Les étrangers, dans la saison de leur passage, ne manquent jamais de le visiter. En effet, bien que Pampaloni soit mort depuis quelque dix ans, sa réputation est si vivante et si fraîche (*fresca e viva*) que les amateurs de l'art ne veulent pas quitter Florence, sans avoir vu au moins les modèles des ouvrages d'un sculpteur qui occupa avec Bartolini le premier rang parmi les statuaires modernes. Le coup d'œil historique que nous avons jeté sur les vicissitudes de l'art serait incomplet, si nous omettions le nom de Pampaloni. Aujourd'hui donc je vous parlerai de lui, et je tracerai à grands traits le caractère de son talent.

Pampaloni naquit avec une vocation décidée pour la sculpture. Dans son crâne, dirait un phrénologiste, prédominait l'organe du génie plastique. Aussi, bien qu'il n'ait pu développer par une éducation régulière ces dons naturels, il produisit de son propre mouvement des ouvrages qui, sans porter la trace d'études profondes et de cette science qui appartient aux arts raffinés par la tradition, avaient néanmoins une valeur rare. L'histoire dit que le génie de Rembrandt était de telle nature que, si la peinture n'avait pas été inventée avant lui, il l'aurait inventée lui-même. Toute proportion gardée, la même chose pourrait se dire de Pampaloni. Il fut sculpteur par la seule grâce de son génie, et sculpteur à bon droit admirable. Dans les annales de son temps, il a une place à part.

L'enfance de Pampaloni fut moins contrariée que celle de Bartolini. Pendant que celui-ci combattait contre l'inflexible volonté de son père qui voulait lui imposer un métier promptement lucratif, et s'abandonnait à la Providence, semblable au jeune oiseau qui se confie au dieu de l'air, l'autre eut un père tendre qui voulait mettre tous ses soins à donner une bonne éducation à son fils. A peine se fut-il aperçu des inclinations du jeune homme, qu'il le laissa faire et le plaça sous la discipline de son frère aîné. L'honnête commerçant différait en cela de la plupart des pères de famille, qui, par un préjugé inexplicable en Italie, croient que Dieu, en envoyant l'art sur la terre pour la joie et la consolation des hommes, lui donna la misère pour compagne.

Dans ce temps-là, l'Italie était toute en mouvement; ses provinces avaient été re-



ARNOLFO DI LAPO

Statue de Pampaloni, à Florence.

maniées par la conquête française, et elles étaient parcourues en tous sens par d'innombrables étrangers. L'art véritable sommeillait; mais les ouvrages d'albâtre étaient fort recherchés, et c'est alors que cette industrie, qui existait en Toscane de temps immémorial, devint florissante et lucrative. Le frère de Pampaloni l'exerçait à Pise; aussi peut-on dire que, lorsqu'il fut chargé d'instruire son frère cadet, ce ne fut pas pour en faire un sculpteur, mais un artiste en albâtre (*un alabastrajo*). Pampaloni, dans l'atelier, ou plutôt dans la boutique de son frère, se mit à modeler avec une facilité admirable et une grâce qui l'élevait bien au-dessus des simples manœuvres, mille petits objets que les étrangers emportaient au delà des monts pour en orner leurs salons et leurs vestibules. Plus tard, quand la réputation de Pampaloni se fut répandue en Italie, les spéculateurs ne manquèrent pas de lui attribuer ce qu'ils avaient de plus remarquable dans leurs marchandises. Au bout de quelques années, le jeune apprenti fut conduit à Carrare où on lui enseigna la pratique du marbre. Ce fut l'origine de sa fortune, et voici comment :

S'il visait dès lors au grand art, poussé par cet amour ineffable qui fait que l'âme se crée à elle-même l'objet de ses pensées et de ses adorations, je ne saurais le dire. La vérité est qu'à la mort de son frère, resté seul pour aider son vieux père, il fut rappelé par lui à Florence et dut s'appliquer au trafic des denrées coloniales, qui était l'unique ressource de la famille. Mais, bientôt la voyant réduite à la misère, Pampaloni, pour la secourir, dut s'employer à dégrossir le marbre, c'est-à-dire descendre au métier de praticien. A cette époque, Bartolini, triomphant des obstacles, mais toujours occupé à combattre les vieux systèmes d'enseignement, comme je vous l'ai raconté dans ma première lettre, avait pris le premier rang et conquis la vogue. Pampaloni se fit admettre en qualité de tailleur de marbre dans l'atelier de Bartolini. Là, en voyant les chefs-d'œuvre qui sortaient de la main d'un tel maître, et en écoutant sa conversation si nourrie et si vive, le jeune homme se sentit animé d'un nouveau feu; il s'aguerrit contre la misère, et, s'arrêtant à une idée qu'il avait jusque-là caressée comme un songe, il se dit à lui-même le « *Moi aussi*, je suis un artiste! »

Précisément, à ce moment-là, il se passait un fait singulier dans un autre art, dans l'art dramatique. Une troupe de comédiens donnait sur un de nos théâtres je ne sais quelle représentation, lorsqu'un des principaux acteurs fut saisi d'une indisposition subite. Il fallait le suppléer, et comme son rôle était fort difficile, personne ne s'y aventurait, lorsqu'un jeune homme se mit en avant : c'était le souffleur de la troupe. Le directeur, dans son désespoir, accepte l'offre, et voilà le jeune homme qui, devinant son rôle, le joue avec un tel esprit, une telle finesse d'intention, que le public le salue par un tonnerre d'applaudissements. Ce jour-là fut révélé à l'Italie le plus illustre de ses comédiens, je parle de Vestris, qui eut sinon la fortune, du moins la célébrité de Talma, ou, pour mieux dire, de Lablache, auquel il ressemblait par la nature de son talent et par la physionomie extérieure.

L'apparition de Pampaloni dans le monde des arts a quelque ressemblance avec celle du plus renommé des comiques italiens. Après s'être exténué du matin au soir à dégrossir le marbre, il prenait encore quelques heures sur son sommeil pour modeler des figures de son invention, et, comme la vestale antique, il veillait sur le feu sacré de son génie. Un jour il exposa, sous les traits d'un enfant qui prie, une statue qu'il appelait l'*Orphelin*. Tout le monde en fit l'éloge, et Bartolini, qui avait vu briller dans cette première œuvre l'éclair d'un talent supérieur, embrassa l'artiste avec effusion, et, pour l'encourager, lui fit don d'une petite somme d'argent qu'il lui avait avancée. A vrai dire,

l'ouvrage de Pampaloni n'était pas d'un fort grand mérite, le mouvement de la figure était faux, et les formes n'avaient rien de bien remarquable. Imaginez un enfant qui prie, un genou en terre, joignant ses mains crispées et levant au ciel des yeux pleins de larmes : cette attitude, si on ne veut pas l'appeler académique, est plutôt celle d'une Madeleine pénitente que d'un enfant; mais le public, frappé de l'abondance de vie et de la passion qui animait la statue de Pampaloni, applaudissait le sculpteur, comme un juge qui sent et qui ne raisonne point. Toutefois, cette émotion n'eût été que passagère et n'eût pas suffi à la renommée de l'artiste, sans un fait assez insignifiant en lui-même, qui vint donner un intérêt de circonstance à l'œuvre de Pampaloni et changer un succès d'estime en un succès prodigieux. Il se trouva justement que durant l'exposition de la statue de l'*Orphelin*, les libraires de Florence avaient mis à leur étalage une estampe qui était d'ailleurs sans mérite : le portrait du jeune duc de Reichstadt dans une attitude semblable à celle de la statue. Au bas de la gravure on lisait ces mots : *Mon Dieu! Je vous prie pour mon père et pour la France*. Il n'en fallut pas davantage pour faire croire au public que le sculpteur florentin avait voulu représenter le fils de Napoléon. La statue de Pampaloni devenait ainsi un emblème politique d'autant plus cher aux Italiens, qu'opprimés alors par la sainte alliance, ils soupiraient ardemment après l'occasion d'en secouer le joug. Encore pleins du souvenir des temps antérieurs à la restauration, nonobstant la perfidie qui avait empiré leur sort, ils tournaient les yeux, non vers la France des Bourbons, mais vers l'héritier de celui qui avait traversé l'Europe en triomphe, et ils espéraient que cet enfant, devenu homme, remuerait à nouveau les nations et réparerait les fautes de l'exilé de Sainte-Hélène. Étrange illusion! mais qui s'entretenait dans tous les cœurs, en ces temps d'universelle tyrannie. Vous comprenez facilement avec quel enthousiasme on se disputa la statue de Pampaloni, dès que les chalands, amateurs ou non amateurs, crurent y voir l'image du duc de Reichstadt. Sollicité d'en faire des répétitions (*repliche*), le sculpteur accorda généreusement aux Lucquois la permission de jeter sa statue en plâtre, et c'est ainsi que les moulages s'en répandirent dans les deux mondes. Je puis littéralement vous affirmer qu'il n'y avait pas alors une maison où l'on ne rencontrât un modèle ou une réduction de cette figure, que l'on nomme encore aujourd'hui par antonomase, l'Enfant de Pampaloni, *il Putto del Pampaloni*. Vous me permettrez maintenant de vous dire un fait que l'artiste se plaisait à raconter. Étant allé à Lucques pour y placer dans une église un mausolée, il fut abordé par un inconnu qui, les larmes aux yeux, lui demanda de lui baiser la main, en le nommant son bienfaiteur. Pampaloni ayant interrogé l'inconnu, celui-ci lui répondit : « Je vous dois ma fortune; j'étais un misérable manœuvre, sans un sou vaillant, lorsque, grâce à votre générosité, j'ai pu vendre une si grande quantité de moulages de votre *Putto*, que j'ai gagné de quoi m'acheter une ferme. »

A dater de ce jour, comme vous l'imaginez, Pampaloni fut accablé de commandes qui lui venaient même des pays étrangers, parce qu'une infinité de gens ne connaissent en fait d'art que la mode. Jusqu'alors cependant, il n'avait rien produit de vraiment extraordinaire. Les artistes, n'osant traiter de folie l'engouement de tout un peuple, voulurent bien admettre que Pampaloni avait du génie, mais ils le rangeaient dans un ordre inférieur, comme étant dépourvu d'études solides et profondes. Bientôt pourtant il eut occasion de faire un coup de maître. Notre grandiose cathédrale qui, même aujourd'hui, n'a pas une place spacieuse d'où l'on puisse en embrasser et en admirer l'ensemble, était alors dans des conditions encore pires. Du côté du midi, elle était flanquée de misérables masures formant une rue étroite. On commençait à les démolir dans le temps que

le nom de Pampaloni faisait tant de bruit; la place devenue un peu plus large, on songea sérieusement à la décorer avec la statue colossale d'Arnolfo di Lapo qui avait bâti ce temple prodigieux, et avec celle de Brunelleschi, dont le génie audacieux, traité de folie par ses contemporains, avait élevé cette œuvre immense, la merveille des temps passés et des temps futurs. La commande de ces deux statues échut à Pampaloni, qui se mit à l'œuvre avec une ardeur infatigable. Déjà ceux qui pénétraient dans son atelier en parlaient avec chaleur, lorsque vint à Florence Thorwaldsen qui, vous le savez, était réputé le premier sculpteur du monde, depuis la mort de Canova. L'artiste danois, saisi d'étonnement à la vue des deux figures, en témoigna son admiration sans marchander, et ses paroles, accueillies comme un oracle, volèrent de bouche en bouche, amplifiées et exagérées, ainsi qu'il arrive toujours en pareil cas. Le peuple impatient de voir les statues en demandait l'exposition; enfin au mois de juin de l'année 1830, elles furent solennellement mises en place, et ce fut un véritable triomphe pour Pampaloni. On le célébra en prose et en vers, et la presse étrangère elle-même s'occupa de lui et de son œuvre.

Bien que les arrêts populaires soient sujets à révision, parce que souvent ils sont dictés par un enthousiasme de circonstance, il faut convenir que cette fois l'admiration publique n'avait pas tort. Non-seulement ces deux statues sont des œuvres sérieuses, on peut même dire monumentales, mais on y trouve un mérite qui, à cette époque, paraissait nouveau et qui, en effet, n'était pas commun. Stefano Ricci, professeur de sculpture et prédécesseur de Bartolini, se vantait d'avoir été le premier à enseigner aux Toscans l'étude des draperies d'après nature, et à s'éloigner, par conséquent, de la pratique du Bernin. Les critiques écrivaient alors et les artistes croyaient que la beauté sculpturale tient à la figure humaine, et que toute autre partie est purement accessoire. Les sculpteurs grecs, disait-on, en étudiant les draperies d'après nature avaient coutume de les mouiller, afin qu'elles adhérassent aux membres de façon à accuser les formes en les recouvrant. Ce principe était celui qu'avait aussi adopté Canova, qui, malgré l'extrême délicatesse de son goût, drapait généralement de pratique, ou pour mieux dire de manière; c'était, si vous voulez, une manière différente de celle du Bernin, mais enfin c'était toujours de la manière. Ricci, qui était un imitateur de Canova, sans avoir son génie, avait inculqué le même principe à tous ses élèves, si bien que la réforme dans l'art de draper était complétement à faire. Pampaloni, qui tant de fois avait regardé les ouvrages des plus grands maîtres antiques ou modernes, ne se laissa rien imposer et il finit par s'en tenir au moyen le plus sûr, qui est de s'inspirer directement de la nature. Dans les statues d'Arnolfo et de Brunelleschi, il traita les draperies avec tant d'ampleur, de facilité et de grâce qu'on peut le regarder comme ayant donné en Toscane le premier exemple d'une figure bien drapée; car Bartolini lui-même, préoccupé surtout de la beauté de la forme humaine, ne prenait pas assez de soin de ses draperies.

Cependant les satrapes de l'Académie, ne pouvant nier le mérite de Pampaloni, l'honorèrent du titre de professeur : c'était justice. De tant de statues élevées de nos jours à nos hommes illustres, l'*Arnolfo* et le *Brunelleschi* sont, en effet, les plus belles. Et pour tout dire, il est bien rare qu'on ait su caractériser un grand homme et son génie aussi bien que l'a fait Pampaloni dans les figures de nos deux architectes. Arnolfo, tout entier à la méditation de sa vaste entreprise, est assis et appuie un de ses bras sur la tablette où il a tracé le dessin de sa cathédrale. Brunelleschi, les yeux levés, tient à la main un compas, et il regarde attentivement la coupole gigantesque dont il a conçu la pensée, dont il a calculé la pesanteur et mesuré l'étendue. L'attitude est



BRUNELLESCHI

Statue de Pampaloni, à Florence.

simple et heureusement trouvée; les lignes sont grandes, les draperies sont larges, jetées avec une facile élégance, et si bien remuées que l'air circule au-dessous. En somme, ces deux statues sont si vivantes qu'on voit toujours les passants s'arrêter à les contempler, bien qu'on les ait barbarement emprisonnées dans des niches et écrasées par un lourd entablement.

Depuis l'exécution de ces beaux ouvrages, Pampaloni vécut dix-sept ans. Sa vie se termina quand l'Italie tout entière, s'agitant pour secouer le joug étranger, espérait redevenir une grande nation, une nation puissante par l'unité. Quoiqu'il soit mort dans la vigueur de l'âge, il a laissé un tel nombre de sculptures que sa mémoire ne saurait périr. Sans avoir la science profonde de Bartolini, ni un esprit aussi élevé, Pampaloni fut un de ces sculpteurs qui ne pensent qu'à la forme. Il lui suffisait de trouver un motif qui se prêtât aux délicatesses de son art, et, sans autre préoccupation, il modelait son groupe et sa figure, et il l'exécutait avec un tel sentiment de la vie qu'il saisissait par là, même les plus intelligents. Capable de traiter quelquefois des sujets graves, il s'entendait pourtant beaucoup mieux aux sujets gracieux et légers, à ceux qui parlent aux yeux plutôt qu'à l'esprit, et qui ont pour but d'éveiller dans l'âme des émotions douces, des sensations agréables. Aussi pourrait-on dire de lui, s'il fallait caractériser d'un mot son génie, qu'il fut l'Anacréon de la sculpture moderne.

PAOLO EMILIANI GIUDICI.

On nous écrit de Florence :

Le sculpteur Bastianini a exposé publiquement un groupe en marbre représentant un Satyre et une Nymphe dansant avec deux jeunes garçons. Le motif de cette sculpture n'est pas nouveau sans doute; mais elle est bien composée, les mouvements en sont gracieux, les formes charmantes et l'expression très-vive; Bastianini, qui est fort jeune et qui s'est fait une réputation auprès des antiquaires, en exécutant des copies trompeuses ou des pastiches d'après les maîtres *quattrocentisti*, nous promet un artiste excellent, à la condition de mettre autant de soin à des inventions originales qu'il en met à imiter celles des autres.

Le professeur Antonio Paccinelli, qui est un des plus féconds artistes de notre temps, travaille en ce moment à deux tableaux de la plus grande importance. L'un représente le célèbre chroniqueur et ami du Dante, Dino Compagni, qui, dans l'église Saint-Jean, fait jurer aux Florentins sur le livre des Évangiles qu'ils ne feront aucun bruit à la prochaine arrivée de Charles de Valois, envoyé par le pape avec la mission de pacifier Florence. Ce trait, qui dans notre histoire locale est très-connu, se trouve décrit avec beaucoup d'animation par Dino lui-même, dans sa chronique. L'autre représente Michel-Ange Buonarotti méditant sur la chute de la république florentine et s'inspirant de sa douleur pour sculpter le buste du dernier héros de la république romaine; ce buste est aujourd'hui conservé parmi les chefs-d'œuvre de la galerie des Offices.

Le professeur Pollastrini a peint un tableau dont le sujet est tiré de l'histoire des luttes de la ligue lombarde contre l'empereur Frédéric Barberousse. Les figures sont de proportions réduites. On voit le fameux *Caroccio* s'avançant au milieu de la mêlée, et sur le premier plan, le superbe empereur renversé de son cheval. Cette peinture a été acquise par une dame française pour la somme de 300 scudi.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTES DE TABLEAUX ET CURIOSITÉS.

COLLECTION ARY SCHEFFER.

La vente de la collection d'Ary Scheffer n'a point eu, au moins le premier jour, tout le succès que nous espérions. Décidément les préoccupations des amateurs ne sont point cet hiver à la peinture, et le moment est excellent pour se garnir à peu de frais une galerie de bons tableaux anciens et modernes. Le public est-il lassé par les ventes qui se succèdent presque sans interruption? Est-il tellement prévenu contre les attributions mensongères des catalogues, qu'il ne veuille plus même en croire ses yeux? Est-il exclusivement absorbé par les curiosités, les émaux ou les pâtes tendres? Nous allons répondre à ces questions par des chiffres, plus éloquents que tous les arguments.

David de Heem, *Un Verre, des huîtres et un citron* posés sur une table, excellent tableau, un peu sec comme tous ceux du maître, mais très-bien conservé, 375 fr.; *Marie de Médicis à cheval*, pochade petillante d'esprit, étincelante de couleur, par Géricault, d'après Rubens[1], 380 fr.; *le Marquis de Moncade*, très-belle esquisse de Géricault, d'après Van Dyck, beaucoup plus avancée que la précédente, mais moins brillante, 380 fr.; *Deux chevaux*, un gris pommelé et un alezan, sortant de l'écurie, esquisse par Géricault, 500 fr.; un *Turc ramassant sa lance*, par le même, esquisse dont le fond était seulement indiqué au crayon, 115 fr.; la *Tête de boule-dogue*, qui a été lithographiée par Eug. Lamy, 575 fr.; une *Étude de deux chevaux*, pris dans l'Exaltation de la croix de Rubens, 390 fr.; une *Tête de jeune garçon*, peinture sèche et peu vivante, 310 fr.; un *Paysage*, dans lequel des pêcheurs mettent à l'eau une barque (hauteur 2m54, largeur 2m20), 1150 fr.; les pêcheurs ont une assez grande tournure, mais le ciel est froid, les ombres sont noires et l'ensemble est mal composé.

Une charmante première idée de l'*Angélique*, par M. Ingres, colorée comme une peinture vénitienne, 310 fr.; un panneau contenant, en esquisses, des variantes ou idées premières de Rubens, pour la *Destinée de la reine* et le *Temps qui découvre la Vérité*, 5,300 fr. pour le Louvre, et, pour le Louvre aussi, un portrait de la *Mère de Titien*, que le catalogue lui attribue, mais qui nous semble douteux. Ces deux acquisitions sont déjà en place dans la galerie italienne et dans celle qui contient l'histoire de Marie de Mé-

1. Cette copie et la suivante avaient été données par Géricault à Eugène Delacroix qui les avait prêtées à son ami Scheffer, et les lui avait ensuite abandonnées.

dicis; nos lecteurs pourront donc vérifier par eux-mêmes si la dernière toile ne doit son aspect dur et sec qu'à la perte de ses glacis primitifs. Le magnifique Terburg, *Portrait d'un personnage de distinction*, vêtu de noir, debout, coiffé d'un large chapeau et tenant ses gants de la main gauche, n'a atteint, malgré ses hautes qualités de dessin, d'exécution et de conservation que 3,100 fr., et il a été adjugé à M. A. François, notre habile graveur.

Le deuxième jour, sous l'active direction du second expert, M. Clément, la vente s'est relevée, et les dessins et gravures ont été vivement disputés. Neuf dessins de M. Tourny, exécutés avec beaucoup de talent, d'après le *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico da Fiesole, qui est au Louvre, 1,360 fr., un dessin de Géricault, première idée du *Naufrage de la Méduse*, et qui n'était peut-être qu'une copie retouchée par lui, 1,050 fr.; une *Halte militaire*, qui montre avec quelle fougue et quelle sûreté il maniait la plume et la sépia, 360 fr.; un volume très-curieux contenant soixante-neuf feuillets couverts de croquis au crayon, à la plume ou à la sépia, parmi lesquels les premières idées du *Grenadier de Waterloo* et du *Portrait de M. Dieudonné*, en lieutenant des guides, 1,090 fr.; un dessin au crayon noir de M. Ingres, d'après *la Belle Féronnière* de Léonard de Vinci, et portant ces mots « dessiné par Ingres, élève de son cher maître David », 105 fr.; un *Christ en croix*, beau dessin à la plume attribué à Donatello, 61 fr.

Parmi les gravures, dont M. Clément dirigeait également la vente, le *Portrait du duc d'Orléans*, par Calamatta, d'après Ingres, épreuve d'artiste, sur chine, avant la lettre, 110 fr.; la *Vierge à la chaise*, par Raphaël Morghen, lettres grises, 145 fr.; la *Françoise de Rimini*, par Calamatta, d'après Scheffer, 50 fr.; et *saint Augustin avec sainte Monique*, par Beaugrand, sur chine, 87 fr.

Enfin parmi les livres, l'*OEuvre de Rembrandt*, reproduit par la photographie, décrit et commenté par Charles Blanc, volume incomplet, 100 fr.; le *Trésor de numismatique et de glyptique*, dix-huit vol. in-folio, reliés en maroquin, 535 fr.; le *Musée des Antiques*, dessiné et gravé par Bouillon, trois vol. in-folio, 165 fr.; et divers ouvrages des premiers maîtres de la décoration chrétienne, Londres, John Veale, deux vol. in-folio, 300 fr.

Nous avons omis les prix insignifiants d'une grande quantité de copies de tableaux de maîtres, dont quelques-unes étaient cependant fort belles; les autres témoignaient de l'inépuisable bienfaisance du grand artiste, sur laquelle tiraient à vue les médiocrités aux abois.

VENTE DELANGE.

Les belles ventes appellent les belles ventes! Que les amateurs qui n'ont pu aborder la collection Rattier se consolent, M. Delange va leur offrir de nombreuses occasions de se dédommager. Nous avons vu les objets dont il annonce l'exposition pour le dimanche 10 avril et la vente pour les trois jours suivants, par le ministère de M. Pillet, assisté de M. Roussel; et nous venons d'en parcourir à la hâte le catalogue rédigé à la fois par un antiquaire et par un artiste. Nous citerons particulièrement deux paires de magnifiques *chenets florentins;* nous donnons de l'un d'eux à nos lecteurs une excellente gravure exécutée d'après une photographie de M. Henri Salmon; ils sont en bronze et d'une exécution tout à fait remarquable. Ces chenets de pure décoration réunis à ceux qui supportaient le bois et à quelques autres ustensiles de cheminée, offrent un spécimen des plus complets de la beauté des objets les plus vulgaires au temps de la Renaissance italienne; on y verra encore deux mosaïques grecque et italienne qui ont



CHENET FLORENTIN (VENTE DELANGE)

illustré précédemment les articles de notre collaborateur, M. A. Darcel, et surtout un portrait en mosaïque, grandeur naturelle, d'Isabelle-Claire-Eugénie, infante d'Espagne, gouvernante des Pays-Bas, de l'effet le plus piquant et d'une rareté insigne. Des émaux, des ivoires, des instruments de musique des XVe et XVIe siècles, des montres et des horloges de cette même époque, tout cela n'est-il pas fait pour piquer la curiosité ? Ajoutons que la plupart de ces objets ont été récemment rapportés d'Italie par M. Delange, et que l'on reconnaît dans son choix autant le goût d'un artiste que l'heureuse audace d'un marchand intelligent et sûr du public parisien.

VENTE DE LA COLLECTION RATTIER

La vue de la collection Rattier et l'énorme retentissement de la vente auront cet heureux résultat de nous débarrasser, pour longtemps du moins, d'un certain nombre de plaisanteries puériles et antédiluviennes sur le bric-à-brac et ses amateurs. Rien n'était plus curieux à observer, pendant les trois jours d'exposition, que les physionomies des visiteurs. Les uns se laissaient franchement aller à leur admiration ; les autres ne cédaient que peu à peu à l'influence du beau qui s'imposait à leurs yeux et à leur esprit sous les manifestations les plus diverses. C'est que parmi les six cents objets qui la composaient, quelques-uns étaient de la beauté la plus absolue, presque aucun n'était même médiocre. L'Antiquité, la Renaissance surtout s'y montraient sous leurs aspects forts et gracieux, et l'on se sentait moins dans une collection particulière, que dans un musée.

Artisan de sa magnifique fortune, M. Rattier, depuis vingt ans, consacrait ses loisirs à rechercher les belles choses pour lesquelles il avait un goût devenu très-sûr. Mais il eut encore le tact rare de s'entourer de bons conseils, de ne s'engouer ni pour une série d'objets, ni pour une époque, et d'éliminer les choses médiocres à mesure qu'il en trouvait de plus belles. M. Rattier fut donc le type remarquable de l'amateur de goût et de bon sens. M. Roussel et M. Préaux l'aidèrent beaucoup, l'un de son instinct, l'autre de sa science. Mais on sentait que l'inspiration d'un artiste avait passé dans cette collection ; je ne sais quoi de distingué ressortait de l'ensemble. Ce cachet, c'est Paul Delaroche qui le lui avait imprimé. Ami intime de la famille, il dirigeait souvent M. Rattier dans ses acquisitions, mais surtout, je le pense, l'artiste savait faire sentir à l'amateur la raison de la médiocrité des objets qui devaient disparaître. On sait que Delaroche a fait de M. Rattier un portrait qui a été gravé par Henriquel Dupont, et qui n'est malheureusement tiré qu'à fort peu d'épreuves. C'est lui qui, entre autres objets, lui fit acheter ce beau profil de jeune homme italien, sous le nom de Scipion, qui est dû au ciseau d'un des plus grands artistes de la Renaissance italienne, à Benvenuto Cellini, disent quelques amateurs, à Léonard de Vinci, croyons-nous pour notre part.

M. Rattier mourut en juin 1854, et son Cabinet demeura intact jusqu'au jour où il fut transporté à l'hôtel Drouot. On estime qu'il avait dû lui coûter une centaine de mille francs ; on verra par le chiffre des vacations, non-seulement combien la valeur des curiosités s'est élevée depuis quelques années, mais encore que la réunion des belles choses décuple leur prix isolé.

Inutile de dire que cette vente avait attiré l'aristocratie de la curiosité. La foule se pressait bruyamment dans la salle et se disputait les escabeaux comme pour un spectacle ; dans l'enceinte réservée, les places étaient retenues et marquées comme

pour une première représentation. On se désignait parmi la foule des acheteurs, M. Thiers, le duc de Hamilton, le baron Sellières, le comte de Blacas, M. de Montville, le comte Bouillon, M. Audiot, les grands marchands de Londres, M. Van Cuyck et les marchands de Paris les plus célèbres, achetant soit pour leur compte, soit par commission. M. Pillet brandissait avec son feu accoutumé son sceptre d'ivoire emmanché d'ébène, et M. Manheim mettait les objets sur table, avec le flegme et la finesse qui en font un type à part parmi nos meilleurs experts. Les enchères petillaient en se croisant comme des engagements d'avant-poste, l'adjudication éclatait comme une bombe, et la victoire restait comme toujours aux gros bataillons. Bien des folies ont été faites ; nous ne les relèverons pas. Mais nous ferons ressortir deux faits vraiment à louer. Le premier, c'est qu'il n'y a point eu d'erreur sur les choses vraiment belles, et qu'elles ont été aussi vivement disputées que la raison le voulait ; le second (que l'on nous pardonne cette gloriole patriotique), c'est que les plus hautes curiosités, les objets inestimables par leur beauté artistique, ne passeront point le détroit; on peut donc espérer que le hasard heureux des ventes futures ou que l'intelligente générosité des amateurs les fera peut-être un jour entrer dans nos collections nationales.

Nous suivrons l'ordre des vacations et les divisions indiquées dans le catalogue de M. Manheim, que la plupart de nos abonnés doivent avoir reçu, et pour plus de clarté, nous citerons également les numéros.

PREMIÈRE VACATION

Faiences italiennes et autres. — N° 1. Fabrique de Gubbio. Plateau rond à peinture coloriée, rehaussée de reflets métalliques irisés, rouge rubis et or, par Giorgio Andreoli, représentant l'*Enfant prodigue,* d'après l'estampe d'Albert Durer ; au revers le monogramme du maître et le millésime de 1525; diamètre 28 cent., 4,200 fr.— N° 2. Une coupe ronde à reflets irisés, rouge rubis et fond mordoré ; au centre, dans un médaillon oblong, *le Buste de saint Jean l'évangéliste,* d'un très-beau caractère ; au-dessus, dans un cartouche, le millésime de 1520 ; au-dessous, une tête de chérubin soutenant de ses ailes une draperie ; le champ orné d'oiseaux et de dauphins se terminant en rinceaux, diam. 20 cent., 4,700 fr. — Fabrique d'Urbino. N° 4. Une coupe ronde à reflets irisés, rubis et or; *la ville de Florence,* figurée par une femme agenouillée, qui pleure et tient sur ses genoux un de ses enfants mort ; deux hommes (figures prises dans le Noé des Loges de Raphaël) la considèrent avec tristesse; au revers, 1558, *Fiorenza mesta i morti figli piagne*, avec le monogramme de Francesco Xanto da Rovigo, diam. 28 cent., 4,500 fr. — N° 16. Fabrique de Faenza. Plateau rond : au centre, *Mucius Scevola devant Porsenna;* le bord à beaux trophées d'armes et de mascarons, reliés entre eux par des figures chimériques se terminant en rinceaux, de couleurs variées sur fond bleu ; au revers, des imbrications jaunes sur fond blanc, et au centre un monogramme inconnu, un F près d'un O renfermant un i, diam. 26 cent., 2,000 fr. — N° 17. Plateau rond ; dans la partie concave, *Narcisse se mirant dans une fontaine ;* bord à ornements à rinceaux, génies et mascarons ailés peints en bleu, rehaussé de vert sur fond jaune, diam. 26 cent., 1,400 fr. — N° 21. Grand bassin rond à ombilic et à bord plat : au centre, *Vénus et l'Amour ;* le reste richement orné d'animaux chimériques, génies et enroulements, peints en camaïeu bleu clair rehaussé de couleurs variées sur fond blanc, et qui rappellent les grotesques de notre Androuet Du Cerceau, diam. 45 cent., 325 fr. — N° 24. Charmante petite coupe profonde à deux anses, d'une grande vigueur d'effet; au fond, un blason

dans un médaillon, à couleurs variées sur fond bleu noir; au revers, un oiseau courant les ailes ouvertes, diam. 115 mill., 780 fr. — Fabrique de Castel-Durante. N° 25. Grande coupe ronde et profonde : au centre, les armes du pape Jules II, un chêne chargé de glands; au-dessus, un ange présentant une sainte face. Le reste est orné de satyres, d'anges, de dauphins, d'arabesques et de fruits, émaillés de belles couleurs sur fond gros bleu; le revers est décoré d'arabesques bleues sur fond blanc et d'une inscription indiquant que la pièce a été fabriquée à Castel-Durante, le 12 septembre 1508; légèrement restaurée, diam. 33 cent., 4,000 fr. — Fabrique Hispano-Arabe. N° 38. Grand plat rond, diam. 43 cent., au centre, un blason fleurdelisé, surmonté d'une croix et doré, pourtour et bord à arêtes et pois en relief se dirigeant vers le centre; décoré bleu et or à reflets métalliques, sur fond vermiculé mordoré; le revers à arabesques irisées sur fond blanc, avec une fêlure, 400 fr.— Faïences de Perse. N° 54. Plateau rond, diam. 20 c· décoré d'arabesques bleues et de rosaces vertes sur fond blanc, 45 fr.— Faïences de Rouen. N° 55. Une console, à volutes, avec médaillon au centre, représentant un sujet pastoral, 510 fr. Un marchand disait près de nous, à propos de cette enchère : *Il y a donc du vertige!* — Faïence d'Avignon. N°. 58. Un vase très-élégant de forme, en terre vernie brune, dont les trois anses se relient à la panse par trois génies ailés, 92 fr.

Faïences dites de Lucca della Robbia. — N° 59. Un grand haut-relief, haut. 2m30, larg. 1m30, représentant l'*Annonciation;* pièce magnifique, très-peu restaurée, 800 fr. Elle vaut quatre fois ce prix, mais son étendue en fait presque exclusivement une pièce de Musée. M. Rattier l'avait payée environ 3,500 fr. — N° 60. Haut. 37 cent., larg. 1m60; deux frises émaillées blanc sur fond bleu, des têtes de chérubins alternant avec des rinceaux et des palmettes, 1,550 fr. — N° 70. Un buste en terre cuite, grandeur naturelle, attribué à Donatello, et qui est peut-être une étude de ce maître pour son saint Jean-Baptiste, 400 fr.

Faïences de Bernard palissy et autres. — N° 71. Une aiguière, forme demi-ovoïde, aplatie sur piédouche; la panse est ornée de médaillons sur ses deux faces : nymphes couchées sur un fond de paysage; le goulot est orné d'un mascaron, et l'anse est formée par une figure de femme renversée qui s'appuie sur une corne d'abondance. L'intérieur est truité; haut. 27 cent., 4,800 fr. — N° 72. *Une nourrice,* avec une jupe marron, une coiffe comme nos paysannes, une veste verte et un tablier blanc, tenant son poupon emmaillotté; groupe d'un sentiment très-naïf, presque entièrement semblable à celui que possède le musée de l'hôtel Cluny; haut. 24 cent., 1,110 fr. — Nos 77 et 78. Deux coupes rondes, diam. 24 cent., aux chiffres enlacés de Henri II, de Catherine de Médicis et de Diane de Poitiers (il est avec l'amour des accommodements!) finement repercés à jour et entourés d'entrelacs de lauriers, émaillés de couleurs variées, et la partie concave émaillée en vert, ensemble 12,500 fr. Grand plat ovale, grand diam. 49 c. Au centre, *Vénus et l'Amour*, en grand relief, émaillé de blanc sur un fond de draperies, monument et paysage. Le bord est orné de huit salières rondes et ovales, séparées par des mascarons et des vases pleins de fruits. Le revers, d'un bel émail jaspé, porte, comme poinçon de fabrique, une fleur de lis, 5,800 fr. Il avait été acheté 700, en 1843.— N° 85. Un plat ovale, rempli de coquillages, de reptiles, de feuilles d'arbres et de plantes aquatiques, richement émaillés de couleurs naturelles sur fond bleu marbré, légèrement restauré; diam. 24 cent., 800 fr.

Bronzes florentins. — N° 95. Un bas-relief ovale, grand diam. 32 cent. *Ganymède*

enlevé par l'aigle de Jupiter, d'après un dessin célèbre de Michel-Ange. 1,260. Il provenait de la collection Debruge. — N° 97. *Le Groupe du Laocoon,* sur un socle en marqueterie. Une inscription indiquait qu'il avait été donné, en 1787, par Louis XVI au comte d'Artois, 1,440 fr.

N° 105. Un buste de jeune homme, profil tourné vers la droite, larg. 50 c., haut. 60 c. La tête est coiffée d'un casque dont le cimier est un dragon. Sur la poitrine de la cuirasse, une Méduse ouvre sa bouche violente. La peinture de Léonard de Vinci donne seule, par analogie, une idée de la finesse du modelé, du dessin fier et de la douce physionomie de ce marbre merveilleux, qui porte en bas, sur une plinthe, le nom de *C. Scipioni,* quoiqu'il soit très-probablement le portrait de quelque jeune prince italien. Il avait été vendu 3,500 fr., peu de temps après la révolution de février. Il a été adjugé pour 12,500 fr. Cette vacation, dans laquelle la manufacture de Sèvres a fait quelques achats intelligents, a produit 104,577 fr.

DEUXIÈME VACATION.

Faïences dites de Henri II. — N° 112. Salière de forme triangulaire, haut. 14 cent., légèrement restaurée. Chacune de ses faces figure un portique à entablement et fronton; aux angles qui forment le socle, trois mascarons chimériques supportent trois termes à tête de satyres barbus, qui sont eux-mêmes surmontés de trois têtes de béliers modelées en ronde bosse; la partie supérieure porte un cuir ovale dans lequel se trouve la salière, couverte dans toutes ses parties d'ornements très-fins, noirs et bruns, incrustés sur fond émaillé blanc, parmi lesquels se trouvent le monogramme du Christ, les trois croissants de Diane de Poitiers et la lettre H. Quelques parties sont rehaussées de couleurs variées, 12,600 fr. — N° 113. Autre salière presque entièrement semblable à la précédente, sauf que les trois petites têtes de béliers avaient été refaites, 6,300 fr. — N° 114. Salière de forme hexagone: le soubassement est orné de mascarons en haut relief, chacun des angles du corps de la salière est formé d'une colonne cannelée; chacune de ses faces a une ouverture carrée qui permet de voir à l'intérieur trois figures accolées, modelées en ronde bosse et émaillées; même décor que les précédentes, 10,000 fr. Le fond avait été détaché pour fixer le petit groupe intérieur et habilement recollé. — N° 115. Une coupe ronde sur pied élevé, cantonné de trois couronnes ornées de têtes de satyres et surmontées de coquilles émaillées vert; le nœud enrichi de mufles de lion en relief, haut. 11 cent., diam. 13 cent., légèrement restaurée, 7,500 fr. — On sait qu'il n'existe, quant à présent, que *trente-deux* de ces précieux spécimens d'un service de table fait pour Henri II. Elles sont charmantes, mais, à nos yeux du moins leur excessive rareté et leur origine historique sont les seules excuses de ces prix énormes. Le musée de Cluny en possède une.

Émaux de Limoges. — N° 116. Deux volets provenant d'un triptyque, émail colorié rehaussé d'or et à émaux en relief imitant les pierres précieuses. *Pierre II,* duc de Bourbon et d'Auvergne (1439-1503), à genoux devant saint Pierre, et *Anne de France* (1462-1522), fille de Louis XI, à genoux devant sainte Anne, tous les deux devant des prie-Dieu couverts d'une étoffe semée de France à la bande de gueules, qui sont les armes de Bourbon. Fond d'architecture, style renaissance, à plein cintre, orné de colonnes surmontées de figurines soutenant des festons de laurier. Cité par M. de Laborde, p. 139, dans sa Notice sur les émaux du Louvre; haut. 24 c., larg. 9 c., 7,000 fr.

N° 117, grand Triptyque, même décor que le précédent; sur le tableau du milieu, le *Christ en croix* entre les deux larrons; sur le volet de gauche, le *Portement de croix*, et sur celui de droite, la *Descente de croix*. Cité par M. de Laborde, p. 138, 10,000 fr. — N° 119. Plaque ronde en grisaille teintée, rehaussée d'or, le *Christ descendu de la croix*, entouré des Saintes Femmes. Peint par Jean Pénicaud III, d'après le Parmesan. Le contre-émail translucide laisse apercevoir le poinçon du maître; diam. 22 cent., 15,000 fr. Il faut avoir contemplé, comme nous l'avons fait, cette sublime *Pietà*, pour se rendre compte de la puissance d'effet dramatique que peut atteindre la peinture d'émail maniée par un homme de génie. Il n'est point de procédé qui puisse donner une impression plus austère et plus poétique. Hâtons-nous de dire qu'acheté par un de nos plus riches amateurs, ce chef-d'œuvre d'un art perdu ne sortira pas de la France. Il provenait de la collection Brunet Denon. — N° 120. Une plaque ovale en hauteur, grand diam. 345 mill., signé Léonard Limosin MF, froid d'aspect, mais élégant de dessin et représentant *la Vendange*, 7,400 fr. — N° 122. Plaque ronde, diam. 21 cent. *La Nature*, une femme nue debout, avec des animaux en grisaille à ses pieds et se pressant les seins, signé du monograme LL. Léonard Limosin, 1,450 fr. — N° 128. Plaque oblongue, haut. 80 cent. Peinture coloriée, rehaussée d'or sur fond bleu; portrait d'*Henri d'Albret*, roi de Navarre, décoré de l'ordre de Saint-Michel, vêtu de noir et coiffé d'une toque ornée d'une plume blanche. Au dos, les LL et une fleur de lis au milieu. Cité par M. de Laborde, p. 183 de sa notice, 3,650 fr. — N° 130. Plaque oblongue, peinture en grisaille sur fond noir, rehaussée d'or; larg. 11 cent., haut. 85 millim. *L'Innocence traînée par l'Envie et la Calomnie devant le tribunal de l'Ignorance*, d'après Mocetto. Cette scène semble se passer la nuit sur la place San Giovanni e Paolo, à Venise. Au revers, sous l'émail translucide, on distingue un poinçon qui porte avec un lion passant ces trois lettres IKP. Cité par M. de Laborde, p. 241, 1,100 fr. — N° 141. Six assiettes, grisaille sur fond noir bleu rehaussé d'or, à carnations teintées; au centre, divers épisodes de l'*Histoire de Psyché*, d'après Raphaël. Les bords à rinceaux, cornes d'abondance et enfants; au revers, des enroulements, arabesques et têtes de chérubins, par Pierre Raymond, presque toutes plus ou moins restaurées, 5,550 fr. — N° 144. Coffret orné de cinq plaques, grisaille sur fond noir, représentant des sujets de chasse et des animaux, par Pierre Raymond, 1547, monté à cage en argent, long. 10 cent., larg. 6 cent., 4,000 fr.

Verreries de Venise. — N° 161. Un Gobelet sur piédouche, en verre de couleur enfumé, à serpents, rosaces et bossettes sur la panse, 560 fr. — N° 166. Coupe ronde sur piédouche élevé et tordu, orné de deux marguerites et quatre feuilles allongées, entièrement détachées et émaillées de leurs couleurs naturelles, 600 fr. — N° 180. Plateau à filets émaillés bleu et blanc. Les parties laissées libres étaient gravées à la pointe de diamant; au centre, le blason de Léon X; les armes des Médicis, cinq pilules d'or, surmontées de la tiare; diam. 18 cent., 400 fr. On a trouvé que, relativement, les verres de Venise n'avaient point été vendus cher.

Sculptures en bois. — Un bas-relief, travail allemand du xvi[e] siècle. *Jésus-Christ présenté au peuple par Pilate*, d'après Albert Durer, haut. 27 cent., larg. 20 cent. Il provenait de la vente de M[lle] Thévenin, morte à Fontainebleau vers 1840, et lui avait été donné par Charles X, lorsqu'il était comte d'Artois, 4,005 fr. — N° 187. *Une cosse de pois*, contenant à l'intérieur six petits pois, qui, en s'ouvrant, laissent voir des sujets saints, sculptés à la loupe, 410 fr. Un plat de ces primeurs coûterait terriblement cher! — N° 188. Un

petit *Buste du roi Charles VIII*, revêtu d'une pelisse et coiffé d'un mortier, haut. 10 cent., d'un travail assez large, et curieux comme portrait historique, 1,000 fr.

Sculptures en ivoire. — N° 192. *La Sainte Vierge* assise dans une chaire, tenant l'enfant Jésus debout sur ses genoux, travail italien un peu sec du commencement du XIVe siècle, haut., 24 cent., 1,400 fr. — N° 193. Un bas-relief rond, provenant d'un miroir rond du XIVe siècle. Le sujet, tiré de quelque roman de chevalerie, peut-être du *Roman de la Rose*, représente une damoiselle couronnant un jeune homme à genoux qui lui offre son cœur de la main droite; un écuyer tient par la bride deux chevaux dont on n'aperçoit que les têtes. Cette petite scène est traitée avec infiniment de grâce et de sentiment; diam., 10 cent., 1,030 fr.

Manuscrits. — N° 203. Manuscrit sur vélin, du XVIe siècle, contenant les Heures de la Vierge et de la sainte Croix, la Passion de Notre-Seigneur et un grand nombre de prières. Il était enrichi de douze grandes miniatures à pleine page, de cent cinq autres petites encadrées dans le texte, et du portrait du personnage qui l'avait fait exécuter; 1,050 fr. Il provenait de la collection Debruge, et le travail en était généralement assez médiocre. — N° 206. *Trois Messes pour orgues* dont la troisième, non terminée, s'arrêtait à l'*Agnus Dei*. Enluminé en Italie vers le commencement du XVIe siècle, ce manuscrit contenait nombre de dessins à la plume dont l'invention était aussi remarquable que l'exécution. 295 fr. Il a failli être adjugé à l'un de nos compositeurs en vogue qui s'occupe avec succès d'histoire musicale. M. Clapisson se consolera-t-il de ce petit mécompte?

Grès de Flandre. — N°s 208 et 209. Deux cruches en grès de Flandre, d'une forme très-élégante, d'une belle terre brune vernissée, richement et finement décorées portant sur le goulot un blason et le millésime de 1573. Haut., 32 cent., ensemble, 535 fr. — N° 210. Une écritoire de forme carrée, à inscriptions et ornements en relief, avec arabesques et mufles de lion. 250 fr. *Encore un vertige!* murmurait le marchand précité.

Cette vacation a produit 154,109 fr.

TROISIÈME VACATION.

Bijoux et matières précieuses. — N° 212. Un pendentif, petit bijou du XVIe siècle en or, émaillé en partie, composé d'ornements d'une grande finesse, à volutes, enroulements, etc., ayant la forme d'un lustre, enrichi de pierreries et de petites perles fines; 4,000 fr. — N° 229. Petit vase de cristal de roche, haut., 6 cent., à panse ronde, sur laquelle étaient gravés des paysages et des figurines, à anse mouvante taillée en torsade; XVIe siècle italien; 2,150 fr.

Divers. — N° 235. Six miniatures coloriées, haut., 15 cent., larg., 9 cent. Attribuées à Clouet, mais certainement d'une autre main que celle de ce maître: *Henri II, Catherine de Médicis, Charles IX, le duc d'Alençon* et *la reine Marguerite*, en pied et revêtus de costumes très-intéressants. Cette collection, inestimable pour son authenticité et sa conservation, pour les portraits et les costumes qu'elle offre à l'historien et à l'artiste, n'a été payée que 12,000 fr. C'est peu relativement à son intérêt. Elle provenait de la vente de M. Auguste, pensionnaire de l'Académie de Rome, qui la tenait de M. de La Mésangère, directeur, il y a quelque vingt ans, d'un journal de modes. C'est, à bien des égards, ce

que l'on pourrait appeler un trésor; et il est fâcheux que nos Musées n'en aient point fait l'acquisition. — N° 237. Petites sculptures en haut-relief sur pierre lithographique, haut., 13 cent., larg., 7 cent.; *Deux Porteurs de torches*, faisant partie de la suite des Danseurs de Noce, d'Aldegraver; 2,150 fr. — N° 238. Grande tapisserie de Flandre d'une belle conservation, mais cependant peut-être ravivée au pinceau, rehaussée d'or, représentant l'*Adoration des Rois mages*, en costume flamand du xve siècle; 2,180 fr. Elle provenait de la collection Baron. — N° 240. Plateau ovale en acier, grand diam., 26 cent. Travail italien du xvie siècle, couvert d'ornements et de rinceaux de la plus exquise finesse, damasquiné en or; 4,200 fr.

Fers ciselés. — N° 258. Serrure de bahut, ornée de cariatides, de figures chimériques et d'oiseaux ciselés en relief et dorés en partie, portant dans un cartouche le millésime de 1573, avec sa clef en acier sculpté, 601 fr. — N° 263. Une belle Clef en acier gravé, balustre cannelé, le haut à entrelacs et génies, repercés à jour, soutenant la couronne royale de France, 420 fr.

Armes. — N° 269. Une énorme pertuisane à croissant, entièrement gravée à figures de chevaliers et ornements divers, 560 fr. — N° 271. Épée dont la poignée, le pommeau, les croisillons, etc., sont à dauphins en fer ciselé en relief et repercé à jour; la lame allemande cannelée est au nom de Henri Dinger, 250 fr. — N° 280. Bouclier rond en bois laqué noir, de la fin du xvie siècle. Au centre des chevaliers prêtant serment; peinture en grisaille rehaussée d'or, 400 fr.

Vitraux. — N° 283. Grand vitrail allemand; au centre, des personnages agenouillés devant un souverain, près d'eux un homme debout armé d'un glaive; émaillé de couleurs vives, 720 fr.

Terres cuites. — N° 306. Deux bas-reliefs par Clodion. Une longue bande d'enfants couronnés de pampres et de fleurs jouant, dans le premier avec un tigre, dans le second avec un bouc qui se cabre; bien modelés, bien composés, pleins de grâce et d'entrain, 2,000 fr. — N° 308. Deux petits bustes de jeunes filles, par Marin, sur petits fûts de colonne en marbre vert de mer, 810 fr.

Porcelaines de Sèvres et autres. — N° 311. Sucrier, pot à crème et tasse de forme droite, en porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond gros bleu; les bords sont ornés de rinceaux à émaux en relief de couleurs variées, genre de décor charmant et fort rare, 5,200 fr. — N° 312. Déjeuner, composé d'un plateau ovale, d'un sucrier et d'une tasse de forme arrondie, en porcelaine de Sèvres, pâte tendre, anciens décors; fond à œil de perdrix bleu turquoise, bord à rinceaux d'or et à roses et muguets émaillés de couleurs variées, 1,550 fr. — N° 315. Un bourdalou (sauf le respect que je vous dois, lecteur) de forme ovale aplatie et à une anse (c'est le catalogue qui parle) en porcelaine de Sèvres tendre, fond gros bleu à médaillons paysages, 410 fr. — N° 316. Tasse de forme droite en porcelaine de Sèvres tendre, anciens décors, fond gros bleu; sujets champêtres, figures de femme et d'enfant assis sur des gerbes de blé; magnifique qualité, 1,200 fr. — N° 326. Tasse trembleuse en porcelaine d'ancien Saxe, fond blanc, bords gaufrés et bouquets de fleurs émaillés, 310 fr.

Cette vacation a produit 81,857 fr.

Nous rendrons compte dans notre prochain numéro de la quatrième vacation qui

comprenait les bronzes antiques et les médailles, et de la cinquième qui comprenait les tableaux et les gravures.

Le total de ces cinq vacations s'élève à plus de 385,000 fr. On voit que la France est encore assez riche pour payer ses fantaisies.

PH. BURTY.

ACQUISITIONS DU MUSÉE DU LOUVRE EN 1858

Suite. — MUSÉE DES ANTIQUES

Pendant l'année 1858, le Musée n'a acquis aucun marbre antique. Cette classe d'objets d'art se rencontre rarement en France. Le très-petit nombre d'amateurs qui les recherchent et la difficulté du transport sont les causes principales qui restreignent les envois qui pourraient être faits de l'étranger.

A la vente faite après le décès de M. Marguier, le Musée a acquis neuf bronzes antiques :

Une Vénus tenant la pomme, figure de 22 centimètres, sur sa base antique; c'est un des bronzes trouvés en Syrie par M. Peretié. Le travail en est gracieux et la patine belle; la déesse porte un petit collier composé de fils d'or et de perles.

Un jeune nègre entièrement nu, ajustant le *balteum* qui soutient son épée, travail étrusque très-remarquable; beau mouvement, formes grassement rendues.

Un Génie des mystères. — Une anse de vase décorée d'une figure de très-ancien style. — Une petite figurine d'Esculape, sujet extrêmement rare parmi les bronzes.

Deux belles appliques de ciste, travail étrusque ancien, représentant Hercule et Junon Lanuvienne.

Un miroir présentant les figures finement gravées de Vénus et Anchise, accompagnées de leurs noms en caractères étrusques.

Un petit bas-relief représentant un Gaulois tombé de son cheval.

Peu de temps après, le Musée a acquis de l'avocat Rusca, de Florence, vingt-quatre bronzes remarquables pour leur conservation. Nous citerons surtout un grand candélabre de travail très-fin ; un autre candélabre dont la tige est soutenue par un discobole d'ancien style étrusque; plusieurs figurines étrusques couvertes d'une patine brillante comme de la malachite polie ; un prêtre italiote (28 centimètres de hauteur), la tête couverte d'une large couronne de feuillage d'un travail très-hardi; un Hercule (23 centimètres de hauteur) vigoureusement musclé, revêtu d'une belle patine d'un vert foncé; deux miroirs gravés; l'un, représentant Vénus et Adonis, est une œuvre excellente, d'un dessin très-pur et d'un grand style.

M. Signol a rapporté d'Italie des vases peints, parmi lesquels le Musée a choisi sept amphores de 40 centimètres de hauteur, en moyenne. Les sujets représentés sont les suivants : Hémithéa à la fontaine, en présence d'Achille, d'un très-ancien style ; Hercule combattant le lion de Némée en présence d'Iolas et de Minerve ; Hercule tenant Cerbère enchaîné; Étéocle et Polynice; discobole et athlète soulevant des haltères ; un très-grand bouc et une ménade qui agite des crotales ; Étéocle et Polynice combattant. Les peintures rouges de ce dernier vase sont appliquées sur un fond noir, et non ménagées dans la couverte inférieure, comme sur la plupart des vases peints de fabrique étrusque ancienne.

Le Musée a également acquis de M. Durand : un grand coq de bronze de 55 centimètres de hauteur, trouvé à Lyon, dans la Saône. Le plumage est ciselé avec un soin tout particulier. Les pennes de la queue sont isolées; la peau des pattes et la crête sont traitées avec le *réalisme* le plus complet.

Un petit lion de bronze trouvé dans la ville de Lyon.

Le Musée a reçu en don :

De M. Louis Œschger, un lot de haches celtiques de bronze.

De M. Tudot, des fragments de vases rouges gallo-romains, avec noms de potiers, trouvés à Moulins.

De M. E. Menault, des fragments de vases présentant les mêmes particularités, trouvés en Beauce.

De M. Perron, un vase péruvien de terre noire.

De M. Ch. Sauvageot, conservateur honoraire au Musée du Louvre, un vase péruvien de terre noire, une figurine grecque de terre cuite, un fragment de mosaïque antique en verre.

De M. Auguste Pelet, de Nîmes, une coupe de verre antique, vase apode en verre translucide, décoré de figures en pâte de verre opaque de diverses couleurs, représentant le combat entre les Pygmées et les Grues.

Cet objet est très-intéressant par l'habileté avec laquelle ont été surmontées les difficultés de l'exécution.

LA CHALCOGRAPHIE DU LOUVRE

On sait, ou plutôt on ne sait pas assez, que la chalcographie du Louvre est un dépôt de 4,000 planches gravées dont l'État vend les épreuves aux marchands, nous ne disons pas au public, puisqu'il ignore généralement qu'il peut acquérir aux prix les plus modérés les chefs-d'œuvre des Pesne, des Édelinck, des Audran, des Drevet. Le fonds de la chalcographie, formé d'abord par la réunion des planches que les rois de France avaient fait exécuter depuis Louis XIV, s'accroît encore chaque jour, tantôt par l'acquisition de planches déjà connues, comme l'œuvre de Boucher-Desnoyers, tantôt par la commande de planches nouvelles gravées d'après des ouvrages célèbres. La chalcographie du Louvre n'est plus désormais destinée seulement à reproduire sans but, comme jadis, les tableaux du *Cabinet du roy;* elle a pour mission d'encourager et même de soutenir l'art de la gravure, une des gloires de l'École française, si gravement menacé par la concurrence de la lithographie, sa sœur rivale, et de la photographie, cette étrangère qui voudrait être maîtresse au logis. L'administration a résolu, il y a déjà quelques années, de venir en aide à ce grand art.

Une commande de deux cent mille francs a été faite à un certain nombre de graveurs, pour la reproduction, par l'eau-forte ou le burin, des dessins et des tableaux les plus précieux du Musée du Louvre. Déjà un certain nombre de dessins, la plupart fort remarquables, ont été reproduits en fac-simile, et les premières planches des gravures au burin vont bientôt être livrées au public. Il est à désirer que de nouvelles commandes soient faites aux plus habiles artistes, et que la chalcographie du Louvre ait toujours en préparation au moins une dizaine de planches. Tout nous fait espérer qu'il en sera ainsi.

Nous nous proposons de revenir sur l'utilité de cet établissement et sur l'importance qu'il peut encore acquérir. Aujourd'hui nous nous contentons d'annoncer l'ouverture des nouvelles salles de vente qui étaient autrefois à l'étage supérieur du Louvre, c'est-à-dire fort loin du public, et qui viennent d'être placées dans un endroit beaucoup plus accessible pour lui, à l'entre-sol de l'aile du nord-ouest, sous les appartements de la direction générale des Musées. L'entrée est sous le guichet de la grande cour du Louvre qui fait face à la rue Marengo.

NOUVELLES D'ALLEMAGNE

On nous écrit de Francfort :

Le dôme de Spire, cette merveille de l'architecture romane des bords du Rhin, si habilement restauré, dans ces dernières années, vient de recevoir de la munificence de l'empereur François-Joseph d'Autriche, un nouvel ornement. On sait que les restes de huit empereurs d'Allemagne reposent sous le chœur de la vieille cathédrale, que l'on appelle quelquefois le dôme impérial (Kaiserdom). Le jeune héritier de la maison d'Autriche a voulu que les statues de ces huit empereurs, sculptées par deux artistes de Vienne, MM. Dietrich et Fernkorn, et quatre bas-reliefs par M. Pilz, fussent placés dans la Kaiserhalle, vaste salle où s'ouvrent les trois portes de la façade principale et par laquelle on pénètre dans l'Église. Cette salle est de la hauteur des nefs latérales et n'a pas moins de cent pieds de longueur sur trente de profondeur; elle est égale en effet à la largeur de tout l'édifice. C'est là qu'on peut voir aujourd'hui, dans des niches dorées, les images des huit empereurs; celles de Conrad II et de Henri III, par M. Fernkorn, adossées au mur de la façade, entre les portes, vis-à-vis celles de Rodolphe de Hapsbourg et de Philippe de Souabe, qui frappent d'abord les regards du visiteur, quand il pénètre dans la salle; au nord, Henri IV et Henri V; au sud, Adolphe de Nassau et Albert d'Autriche; les six dernières statues sont dues à M. Dietrich. Tous ces personnages armés, portant la couronne et revêtus du manteau impérial, ont un caractère de majesté imposante et même quelque peu farouche, qui répond assez bien du reste à l'idée que l'histoire nous donne de ces princes toujours combattants, qui régnèrent dans les siècles les plus agités du moyen âge allemand.

On peut considérer aujourd'hui comme à peu près achevée la restauration du dôme de Spire, de ce noble édifice qui a subi, comme tous ceux du Palatinat, tant de vicissitudes.

Fondé dans l'année 1027, par l'empereur Conrad II, et terminé, en 1061, par son petit-fils Henri IV, le dôme de Spire fut une première fois incendié au milieu du XII[e] siècle, puis entièrement reconstruit; plusieurs fois saccagé, durant les guerres du XV[e], incendié au XVII[e] par l'armée du maréchal d'Uxelles, il eut à souffrir de nouveaux dégâts dans les guerres de la Révolution et de l'Empire. Lorsque le Palatinat du Rhin eut été réuni à la couronne de Bavière, le nouveau roi Maximilien I[er] fit commencer, en 1820, la restauration complète de l'église par MM. de Klenze et Wiebeking. Le roi Louis, son successeur, chargea, en 1846, le peintre Schraudolph, de décorer l'intérieur de fresques qui ont été terminées en 1853. L'année suivante, fut enfin commencée sur les dessins de M. Hübsch la restauration de la façade, qui est un modèle de goût et de simplicité.

On nous écrit de Marseille :

Il vous faut donc une correspondance touchant les choses d'art à Marseille? Hélas! ces deux mots : *Marseille* et l'*art*, jurent si fort de se trouver ensemble! Jugez-en plutôt.

Vers les premiers jours du mois de mars, a eu lieu une vente de tableaux anciens, après le décès de M. G***, consul général d'Espagne à Marseille.

Trois tableaux, sans plus. Le premier, peint sur bois, représentait un de ces rabbins de fantaisie que Rembrandt s'est plu à costumer de si étrange façon. Aussi son nom s'y trouvait-il inscrit en belle anglaise. Mais la pudeur et le bon sens aidant, on a restitué à Dietricy ce pastiche d'un éclat un peu forcé, d'un brillant aigre, exécuté en imitation de la première manière du maître et en somme assez réussi.

Le second était une Madone assise, de grandeur naturelle, vue jusqu'à mi-jambe, le *bambino* nu sur ses genoux. Une peinture solide, d'un ton franc, d'une facture large, le dessin du *bambino* charmant, mais la tête de la mère nulle d'expression, une main énorme, des formes pleines et communes; qualités et défauts accusaient un peintre français. On nommait Simon Vouet.

Le troisième tableau portait une signature : *Desportes* 1727. Une avalanche de légumes, de fruits, de gibier de toute sorte, couvrant à demi une fontaine rustique; un épagneul couché auprès de ces richesses, comme pour les défendre des convoitises d'un lévrier; au premier plan, des cadavres de canards sauvages, du ton le plus brillant, de grands arbres au fond, et, en perspective, un vert paysage : telle était cette toile, d'une conservation parfaite, aussi bien que les précédents tableaux. Elle n'avait pas moins de quatre mètres de large sur trois de hauteur ou à peu près.

On vendait le même jour, sur la place de Marseille, quantité de deurées équivoques, telles que cafés avariés, sucres abreuvés d'eau de mer, etc. Toutes ces denrées trouvaient acheteur, et à de bons prix.

Le Dietricy s'est vendu 250 francs, — la Madone de Vouet 350 fr., — le Desportes a été retiré à 3,100 fr.

Est-ce à dire qu'il n'y ait à Marseille ni tableaux ni amateurs de tableaux? — Un jour, si vous voulez bien, je vous conduirai à notre Musée, et à sa succursale, le château Borely; ensemble nous ferons visite à M. Forcade, à M. Beck, à M. Dufour, à M. Gabriel, à M. Michel, etc. Vous pourrez vous convaincre qu'il y a à Marseille, et de beaux tableaux et de bons amateurs. Que faisaient-ils donc le jour de la vente G***? Ils regardaient l'horizon politique.

Un seul mot, en passant, sur un tableau de M. Dufour.

Dans sa revue de la Galerie d'Arenberg, publiée par l'*Indépendance belge*, M. W. Burger parlait longuement du peintre hollandais Jan Van der Meer (de Delft), un de ces grands talents éclipsés à l'ombre des grands génies. Il cite le peu d'œuvres connues de lui et fait appel à ceux qui en connaîtraient d'autres.

M. Dufour possède un tableau de Jan Van der Meer.

Une belle bourgeoise blonde, coiffée à la Ninon, des perles dans les cheveux, vêtue d'un casaquin jaune fourré d'hermine, est assise devant une table que recouvre un tapis bleu. Elle écrivait quand sa servante est entrée. Ce qu'elle écrivait et à qui, on le devine à son air dépité, au geste qui trahit un embarras charmant, au regard qu'elle jette à l'importune. Celle-ci, justement, apporte une lettre qu'elle retourne curieusement entre ses doigts, la bouche entr'ouverte par un sourire goguenard. Au milieu de la table, une riche cassette semble appeler les billets doux.

Ce roman intime se devine mieux qu'il ne se comprend. L'expression n'est rendue que par des nuances. Un mystère plane entre ces deux personnages, mystère si insaisissable qu'un amateur a pu le méconnaître et ne voir dans ce tableau qu'*une dame qui compte avec sa domestique.*

Une lumière blanche et douce se joue sur les étoffes. Le ton délicat de la casaque, un bout de ruban rouge qui la rattache à la ceinture, le velouté du tapis bleu, les reflets assourdis de la cassette et de l'encrier, le bleu plus vif du tablier de la servante, son corsage gris, ses chairs estompées par la demi-teinte, tandis qu'un jour franc glisse le long des joues de sa maîtresse et découpe son profil perdu sur le fond obscur d'une draperie vaguement entrevue, tous ces charmants détails se fondent en un ensemble d'une couleur et d'un dessin également exquis. Ajoutez une pureté que ne ternit aucun repeint. On pourrait croire que le tableau est sorti hier des mains de Metsu, si l'on ne savait que c'est à Van der Meer qu'il en faut faire honneur.

Mais pourquoi Van der Meer? De signature, de monogramme, il n'y en a point. L'autorité de Lebrun y supplée. Il a possédé ce tableau. Il l'a fait graver en 1809 dans le Recueil de tableaux de toutes les Écoles destiné à préparer sa vente [1]. Et ce recueil, aussi bien que le catalogue de sa vente, nomme pour auteur Van der Meer, de Delft. M. W. Burger décrit un portrait de femme, de la galerie d'Arenberg, qui présente la plus grande analogie avec cette peinture. Enfin, il y a quelques mois, le possesseur de cette galerie, le duc d'Arenberg, visitant le cabinet de M. Dufour, s'arrêta longtemps devant la belle blonde. Quand on lui nomma Van der Meer: — « C'est juste », dit-il, en se souvenant du portrait de femme dont il reconnaissait le frère.

Avis donc à M. Burger, — avis à vous, Monsieur, si votre *Histoire des Peintres* doit contenir la biographie de Van der Meer. M. Dufour se fera un plaisir de laisser prendre copie de son tableau.

LÉON LAGRANGE.

— La ville d'Orléans se prépare à célébrer avec beaucoup d'éclat, le 8 mai prochain, l'anniversaire de sa délivrance par la Pucelle. Ce jour-là doivent avoir lieu la bénédiction du nouveau clocher de la cathédrale et l'inauguration de la statue de Pothier, le célèbre jurisconsulte, qui était, comme on sait, un enfant d'Orléans.

La veille, s'ouvrira une Exposition de peintures qui durera une quinzaine de jours, et à laquelle la ville invite tous les artistes à concourir, en se chargeant, sauf les frais d'emballage, de toutes les dépenses du transport, aller et retour. Les artistes de Paris pourront déposer leurs tableaux aux Grandes Messageries, rue Saint-Honoré, où ils seront ramenés par le chemin de fer, s'ils n'avaient pas trouvé d'acquéreurs. En effet, un fonds formé par la perception d'un droit d'entrée, fixé à 1 franc, et de billets offerts au même prix, doit servir à l'acquisition d'un certain nombre d'objets d'art qui seront ensuite répartis par le sort. Il est utile d'ajouter qu'une entrée à l'exposition donnera droit à un billet.

— On écrit de Douai que l'on vient de découvrir dans les papiers de la famille de Franqueville, le parchemin original par lequel Rodolphe II, empereur d'Autriche, octroie à Jean de Bologne des lettres de noblesse.

1. T. II. N° 166. La dimension indiquée est bien celle du tableau de M. Dufour : 29 pouces sur 33 en hauteur.

Ce parchemin qui se termine par ces mots : *nobilitatis cum armorum insignis pro Joanno Bologna, statuario,* contient le dessin colorié et la description des armes, et est daté de la citadelle de Prague, 1588, l'année du règne de Rodolphe II.

— Notre correspondant de Belgique annonçait, dans le numéro du 1er mars de la *Gazette des Beaux-Arts,* la publication d'une série considérable de photographies faites par M. Fierlants, d'après les chefs-d'œuvre des maîtres flamands antérieurs à Raphaël. Ces photographies se vendent à la librairie de M. Didron, éditeur des *Annales Archéologiques.* Bien qu'elles soient toutes précieuses, il en est qui seront d'un intérêt particulier pour les amateurs. Nous voulons parler de celles qui reproduisent avec tant de finesse et de fidélité les merveilleuses peintures de l'hôpital de Bruges, notamment cette châsse de sainte Ursule, qui est le morceau le plus délicat de l'œuvre de Memling, et qui rappelle l'épisode le plus intéressant de sa vie. Jusqu'à présent on ne possédait que de très-imparfaites traductions de ces Memling, telles qu'une série de gravures au trait, froides et sèches, comme le sont toutes les gravures de ce genre, et une série de lithographies coloriées indignes du maître et en dehors de l'art.

A ces trésors photographiques, il faut ajouter les épreuves si bien venues des Van Eyck, de l'Académie de Bruges, et la photographie si curieuse de la petite peinture en grisaille du Musée d'Anvers, qui est un véritable bijou.

— La Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques tiendra cette année à Strasbourg sa vingt-sixième session, qui s'ouvrira le 21 août prochain et durera six jours. En transportant cette année dans la capitale de l'Alsace son congrès annuel, la Société n'aura pour ses investigations que l'embarras du choix. Divers problèmes archéologiques sont encore à résoudre, dans cette partie de la France. La cathédrale de Strasbourg, les églises de Schelestadt, les châteaux des Vosges, sont des monuments du plus haut intérêt. Nous extrayons du programme des principales questions qui seront traitées au Congrès, celles qui nous semblent offrir le plus d'intérêt pour nos lecteurs; les discussions auxquelles ces questions donneront lieu, comme le font fort bien remarquer les savants distingués qui dirigent les travaux du Congrès, ne touchent pas seulement les hommes de science; elles ont aussi de l'attrait pour les artistes, et même pour les gens du monde.

Quels sont les monuments incontestablement celtiques qui existent dans l'Alsace et le duché de Bade?

A-t-on reconnu, d'une manière précise, en Alsace, les voies romaines indiquées sur la carte de Peutinger et dans l'Itinéraire d'Antonin?

A-t-on constaté l'existence d'autres voies antiques?

Indiquer, le plus exactement possible, la topographie du pays sous la domination romaine?

Quels étaient les principaux monuments publics à cette époque?

A-t-on recueilli assez de fragments de sculpture gallo-romaine pour se faire une juste idée de l'état de l'art en Alsace au IIIe siècle?

Quels caractères offrent les sépultures de l'époque franque, sur les bords du Rhin? Indiquer, avec la plus grande précision, la forme et la disposition des objets trouvés dans ces sépultures (agrafes, ornements, poteries, armes, etc., etc.).

Quelle est, aux XIe et XIIe siècles, la forme la plus ordinaire des églises? Quelles sont

approximativement les dimensions du transept, du chœur et des absides dans les grands édifices?

Quelles sont, du côté de l'ouest, les limites de la région dans laquelle s'est répandu le style roman germanique?

Le XIIIe siècle a-t-il produit, en Allemagne, des édifices comparables à ceux dont la France a été peuplée à la même époque?

Quelle a été, aux XIIIe et XIVe siècles, la disposition générale des façades des grandes églises de l'Allemagne? En quoi diffèrent-elles des façades des cathédrales de France?

Indiquer les caractères qui différencient le style flamboyant des bords du Rhin et de l'Allemagne, du style flamboyant des provinces de la France.

Quels sont les monuments les plus remarquables du moyen âge appartenant, en Alsace, à l'architecture civile (cloîtres, abbayes, granges, halles, entrepôts, maisons privées, fontaines, etc.)?

—Nous nous étions promis de reparler de l'élection de M. de Mercey à l'Académie des beaux-arts, et nous y revenons aujourd'hui, non pour discuter les titres des candidats qui se sont présentés concurremment avec lui, mais pour dire un mot du caractère que doit offrir toute candidature de membre honoraire à l'Académie des beaux-arts.

Ce seul titre d'*honoraire* dit assez que les candidats ne doivent être ni des peintres, ni des sculpteurs, ni des graveurs, mais simplement des amateurs, c'est-à-dire des hommes ayant un certain degré d'affinité, de parenté avec l'art et les artistes. Autrefois, les associés libres de l'Académie de peinture et sculpture étaient des personnages éminents, soit par la critique, soit par des ouvrages spéciaux sur une des branches de l'art, soit par le goût avec lequel ils avaient formé des collections précieuses pour l'étude, soit par l'emploi généreux d'une grande fortune à l'exécution ou à l'encouragement des travaux d'art, soit enfin par des services administratifs rendus à l'État dans ses relations avec les artistes.

Tels étaient les Caylus, les Mariette, les La Live de Jully, les Jullienne; tels ont été de nos jours, MM. de Forbin, de Cailleux, Turpin de Crissé, Taylor; tel est M. de Mercey, et l'Académie, en le choisissant a confirmé d'avance la justesse de nos observations, puisque M. de Mercey est à la fois un critique, un écrivain, un administrateur, et un peintre par-dessus le marché.

Ceci posé, qu'on nous permette d'examiner les titres que les autres candidats présentaient à l'approbation de l'Académie, non, encore une fois, pour en discuter la valeur, mais pour dissiper une confusion qui semble s'être glissée dans beaucoup d'esprits sur la nature des services rendus par des hommes distingués, à l'art ou à la science.

Personne ne peut oublier les persévérants efforts que M. de Caumont a faits pour répandre le goût, la connaissance et inspirer le respect de nos vieux monuments oubliés et tombant en ruine. Son dévouement a triomphé à la fin de l'indifférence du public et des préjugés de quelques antiquaires. M. de Caumont est un archéologue éminent; mais c'est à l'Académie des inscriptions et belles-lettres qu'il lui convient de siéger, à la place que son mérite lui a depuis longtemps conquise. M. Flandin est un artiste qui a prêté le concours de son talent aux nouveaux explorateurs de la Mésopotamie et de la Perse, et son nom restera légitimement attaché au souvenir de leurs découvertes; mais si ce n'est pas en qualité de peintre et comme candidat aux fonctions de membre titulaire,

que M. Flandin se présente à l'Académie; s'il croit pouvoir disputer le pas aux savants voyageurs qui l'ont précédé ou suivi en Asie, à M. Botta en particulier, qu'il accompagnait et qu'il a si bien secondé dans ses recherches (nous n'avons pas à voir si cette prétention est justifiée), que ne va-t-il, lui aussi, frapper à la porte de l'Académie des inscriptions? C'est là que l'archéologie orientale doit conduire, aussi bien que l'archéologie nationale, ceux qui s'y distinguent par d'utiles et importants travaux. Seul, avec M. de Mercey, parmi les candidats qui briguaient les suffrages de l'Académie des beaux-arts, M. Arsène Houssaye nous paraît avoir présenté le genre de titres propre à fixer l'attention de l'Académie. Dès les premiers temps qui ont suivi sa fondation, la compagnie a choisi pour membres libres, des écrivains qui s'occupaient avec succès de l'histoire de l'art, ou qui servaient au public d'initiateurs et aux artistes d'interprètes. C'est ainsi qu'elle s'associait Bellori, l'auteur des *Vies des peintres*, Desgodetz, qui avait écrit et dessiné ce grand et beau livre sur les Antiquités de Rome, puis Charles Perrault, le frère de l'architecte et lui-même élégant écrivain sur les matières d'art, Roger de Piles, l'auteur si connu de tant d'ouvrages sur la peinture, Wattelet, à qui nous devons le *Dictionnaire*, Saint-Non, qui a écrit à la plume et à l'eau-forte le *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, etc.

Si tels étaient, au XVIIe et au XVIIIe siècle, les hommes que l'Académie jugeait dignes d'entrer dans son sein, en qualité de membres honoraires, ne devons-nous pas revendiquer à plus forte raison pour leurs successeurs de nos jours, cette place de tout temps réservée à l'histoire et à la critique? Est-ce bien aujourd'hui que l'on pourrait oublier les services considérables rendus à l'art par la littérature qui l'étudie, le commente, l'explique, le raconte, et qui en en faisant pénétrer partout le sens, par le journal et par le livre, grossit sans cesse le nombre des intelligences capables de le sentir et de l'admirer?

— M. Beulé, le jeune et savant professeur d'archéologie, est actuellement en Afrique, où il a entrepris d'explorer le territoire que le bey de Tunis a cédé à la France, lorsqu'on a élevé à saint Louis une chapelle commémorative. Il s'est établi sur l'emplacement où l'on présume que fut Carthage, et il y fait exécuter des fouilles *à ses frais*. Plus heureux, après quelques semaines de travaux, que les Anglais qui, depuis trois ans, n'ont réussi à découvrir aux environs que des débris romains ou byzantins, M. Beulé a rencontré a quinze mètres environ au-dessous du sol actuel, d'immenses ruines, dans lesquelles il n'hésite pas à reconnaître les débris de l'antique cité.

Nous ne manquerons pas de suivre les progrès de cette importante découverte et d'en communiquer les détails à nos lecteurs, lorsqu'ils nous seront plus complétement connus. En attendant, nous ne pouvons qu'applaudir de toutes nos forces au noble sentiment qui a poussé l'auteur de l'*Acropole d'Athènes*, à faire pour la grande rivale que Rome croyait avoir si complétement ensevelie dans ses ruines, plus encore qu'il n'avait fait pour la cité de Phidias et de Périclès. *Delenda est Carthago*, disait Caton. M. Beulé a pris une autre devise : *Restituenda Carthago*.

Le Rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

L'ACROPOLE D'ATHÈNES



De tous les lieux consacrés par l'art, l'Acropole d'Athènes est, sans contredit, celui qui, par la beauté des monuments qu'il offre à notre admiration, est le plus digne d'attirer et de fixer les regards de l'artiste et de l'archéologue. Aussi a-t-il été, dans l'antiquité et dans les temps modernes, et principalement de nos jours, le sujet d'études nombreuses et de publications diverses. A défaut des livres perdus d'Héliodore, de Polémon, d'Ictinus, celui de M. Beulé [1] est, jusqu'à présent, l'ensemble le plus complet de renseignements sur la plus admirable réunion de chefs-d'œuvre qui ait existé jamais. En le lisant, j'aime à détourner mon esprit de la laideur des constructions modernes et à le reporter sur la claire, simple et calme ordonnance des monuments antiques, de ces temples dont la beauté sans rivale, née de la convenance et d'un enthousiasme tranquille, est un témoignage frappant de l'heu-

1. *L'Acropole d'Athènes*, par E. Beulé, 2 vol. Paris, Firmin Didot frères, 1854.

reux équilibre de facultés qui a distingué entre tous les peuples le peuple grec.

On disait de l'Acropole, dans l'antiquité, qu'elle était le centre d'Athènes comme Athènes était le centre de la Grèce. L'histoire de l'Acropole résume celle d'Athènes. Les édifices dans lesquels Plutarque admirait une fleur de jeunesse éternelle étaient, au dire de cet historien, la seule preuve que la grandeur d'Athènes avait été autre chose qu'un rêve. Aujourd'hui encore les ruines de ces édifices suffiraient à attester que cette belle civilisation athénienne a réellement existé, qu'elle n'est pas une invention de la littérature, le roman brillant de l'histoire.

Le rocher qui fut le berceau du peuple et de la religion d'Athènes, s'élève à quarante stades de la mer, sur la rive droite de l'Ilissus. C'est là, sur un plateau de neuf cents pieds de long et de quatre cents pieds de large, qu'une poignée de guerriers habitait, au siècle d'Érecthée, une enceinte formée autour des temples de Minerve et de Vulcain. Ces guerriers protégeaient un petit nombre d'artisans et de laboureurs établis sur la pente du mont qui descend vers le fleuve. Lorsque Thésée eut réuni tous les habitants de l'Attique en une seule cité, l'Acropole cessa d'être le séjour des hommes; les dieux y demeurèrent seuls. On ignore à quelle époque fut construit le premier Parthénon, brûlé depuis par les Perses, avec les temples bâtis par Érechthée, et tous les monuments de l'Athènes primitive. Ce furent les premières ruines à l'Acropole. D'autres ruines devaient être faites par d'autres *barbares* venus des quatre vents pour détruire ou spolier les nouveaux édifices que le génie d'Athènes délivrée éleva bientôt sur les débris des anciens.

Quand on pense à toutes les invasions dont la Grèce a été le théâtre, on s'étonne moins de ce qui a été détruit que de ce qui reste encore debout de monuments antiques sur un sol tant de fois ravagé. Ce ne sont, il est vrai, que des ruines. L'historien Zosime raconte qu'Alaric, averti en songe par Minerve d'épargner sa ville, s'abstint de toute dévastation par respect pour la déesse. D'autres envahisseurs furent moins respectueux sans doute envers la civilisation athénienne. On sait comment les Vénitiens de Morosini traitèrent le Parthénon. A une époque plus ancienne, les Grecs chrétiens eux-mêmes avaient peut-être contribué à la dégradation du chef-d'œuvre d'Ictinus, lors de la transformation du temple en église. M. Beulé leur attribue la mutilation d'une partie des métopes. Je ne parle pas de ce qu'ont fait les ouvriers de lord Elgin au commencement de ce siècle. L'Érechthéion, transformé d'abord aussi en église par les Grecs, puis en harem à l'époque où le Parthénon devint une mosquée, était, il n'y a pas longtemps encore, encombré de ruines qui en interdi-

saient l'accès. Quant aux Propylées, les ducs féodaux d'Athènes en avaient fait un palais, les Turcs en firent un magasin à poudre; une explosion les détruisit en partie, en 1656. Une portion de l'Acropole est encore recouverte de terre et de débris amoncelés sur le sol antique. Le temple charmant de la Victoire Aptère, démoli par les Turcs lors du siége d'Athènes par Morosini, a été de nos jours retiré pierre à pierre des décombres et relevé par des mains savantes et pieuses, qui l'ont ainsi rendu à la lumière et à notre admiration. Des fouilles pratiquées par M. Beulé avec intelligence et avec amour, ont amené la découverte de l'entrée antique de l'Acropole enterrée sous des constructions modernes. De nouveaux travaux mettront sans doute au jour de nouvelles richesses archéologiques. Qui peut dire quels monuments précieux gisent encore sous un linceul de cendre? Un jour peut-être l'Acropole tout entière aura revu la clarté du soleil, et M. Beulé aura le bonheur de la visiter de nouveau et d'ajouter à son livre, forcément incomplet, de nouvelles pages descriptives.

L'Acropole d'Athènes n'était accessible que d'un côté, à l'occident. Partout ailleurs la roche abrupte ou des murs en défendaient l'accès. A une époque, qu'on fixe à soixante ans après la guerre de Troie, elle avait été fortifiée par une colonie de Pélasges venus de la Béotie dans l'Attique. M. Beulé donne des détails intéressants sur le système de fortification exécuté par eux pour la défense du côté accessible de la citadelle. Ces travaux pélasgiques ayant été détruits par les Perses, l'Acropole fut de nouveau fortifiée par Cimon et par Périclès. Les Propylées s'élevèrent alors sur l'ancien emplacement de l'Ennéapyle, sur la pente occidentale, et devinrent le magnifique portique destiné à donner entrée dans la ville sainte.

Qu'on se représente un mur percé de cinq portes, dont une principale et quatre collatérales; en deçà des portes, un vestibule et un portique; au delà un autre portique; du côté de la ville, deux ailes sur des terrasses; l'aile du nord, plus grande que l'autre, et contenant un musée auquel un portique conduisait; l'autre, simple portique : tels étaient les Propylées. L'édifice étant situé sur la hauteur, on y arrivait par un escalier de marbre pentélique comme l'édifice lui-même. On se figure ce que cette ordonnance si simple devait avoir d'imposant pour celui qui la voyait se déployer devant lui aux purs et doux rayons du soleil de l'Attique. Et si l'on songe que l'impression produite par cette magnifique entrée devait s'augmenter, pour le citoyen d'Athènes, de tout ce qu'y ajoutaient, au seuil de l'enceinte sacrée réservée aux dieux et aux souvenirs, la religion et la patrie, on comprendra qu'aucun Athénien n'ait dû franchir sans un sentiment de respect les degrés des Propylées.

L'escalier découvert par M. Beulé, en même temps que l'entrée antique placée au bas de la pente, n'est pas l'escalier primitif; la main romaine s'y laisse reconnaître dans l'exécution; mais sa parfaite convenance dans le plan de Mnésiclès, permet sans doute d'en attribuer l'idée primitive à cet architecte. Quant à l'entrée de l'Acropole et aux deux tours, autrefois des bastions creux, qui la protégeaient, elles ont aussi subi des changements; mais ce qui, de ces constructions, paraît appartenir à la grande époque grecque, suffit, ce me semble, pour autoriser les conclusions auxquelles s'arrête M. Beulé, sur la manière dont le côté accessible de l'Acropole pouvait être défendu contre l'ennemi. Certainement, et quoi qu'on en ait dit, ce n'étaient pas les Propylées eux-mêmes qui pouvaient servir de forteresse; rien n'y indique une destination militaire. Le génie grec, qui savait si bien approprier toute chose à son but, n'aurait pas décoré avec cette magnificence un ouvrage de défense, ni logé des tableaux de Polygnote dans un corps de garde. Les Propylées n'étaient et ne pouvaient être qu'un monument purement décoratif, une sorte d'arc de triomphe sur le chemin des processions sacrées. La défense de l'entrée de l'Acropole était ailleurs, et la découverte de M. Beulé nous paraît en avoir fixé la place. La solution du problème des Propylées et la connaissance complète du plan de Mnésiclès, voilà donc les résultats acquis à l'archéologie par cette découverte.

Les anciens avaient pour les Propylées une admiration toute particulière, et dans plusieurs textes ils semblent les préférer même au Parthénon. Ils furent le dernier des grands ouvrages de Périclès auxquels Phidias présida. L'état des ruines, qui permet d'en retrouver le plan, ne permet plus d'en reconnaître les détails. La partie supérieure de l'édifice, que Spon vit encore, a maintenant disparu avec les frontons dont elle était ornée. Les cinq portes existent encore, celle du milieu, haute et large, et les autres allant en décroissant symétriquement de chaque côté. Il est probable que la grande porte ne s'ouvrait qu'aux jours solennels, par exemple pour donner passage à la procession des Panathénées portant au temple de Minerve Poliade le péplus de la déesse; d'habitude, on devait entrer par une des petites portes latérales. La largeur de cette porte du milieu donnait lieu à un écartement, tout à fait inusité dans l'ordre dorique, des colonnes qui se trouvaient au devant; mais cette violation des règles ordinaires de l'architecture ne pouvait ici qu'ajouter à l'effet de cette entrée grandiose réservée pour les solennités publiques. Des six colonnes ioniques qui décoraient l'intérieur du vestibule, il ne reste que des tambours et des fragments de chapiteaux. Le portique oriental est le mieux conservé. Quant aux ailes, celle du nord est seule restée debout; c'est là que se

VUE OCCIDENTALE DE L'ACROPOLE

trouve la Pinacothèque, ou du moins ce que l'on nomme ainsi, car on n'a retrouvé sur les murailles ni trace de couleurs, ni trace de tenons qui auraient pu servir à fixer des tableaux mobiles. Cependant on ne peut douter, après les descriptions de Pausanias, qu'il y ait eu des peintures dans les Propylées.

Le temple de la Victoire Aptère, qui a été de notre temps relevé de ses ruines, est en avant de l'emplacement autrefois occupé par l'aile méridionale des Propylées. Ce petit temple, long d'un peu plus de cinq mètres, large d'un peu moins, a été décrit en détail par M. Beulé. C'est une cella fermée de trois côtés, avec deux portiques d'ordre ionique, ayant son entrée à l'orient, entre deux piliers qui supportent l'architrave. La statue que ce temple contenait autrefois était une statue en bois, remontant à une haute antiquité. Une partie de la frise qui courait tout autour de l'édifice est à Londres. Ce qui reste est tristement mutilé. M. Beulé pense que le temple de la Victoire Aptère a pu être élevé par Cimon, mais les raisons qu'il en apporte ne semblent pas tout à fait concluantes. Au contraire, la ressemblance de caractère qu'on remarque entre l'architecture ionique du temple de la Victoire et celle de l'intérieur des Propylées, est une présomption assez forte en faveur de l'opinion qui leur assigne la même date. Il faut louer M. Beulé du zèle qu'il déploie dans son livre pour la gloire de Cimon, laquelle a souffert, suivant lui, de la partialité de l'histoire pour son brillant rival, Périclès. Toutefois, les travaux publics accomplis par le fils de Miltiade, comme cela devait être au sortir d'une guerre désastreuse, eurent en général plutôt pour but l'utilité que l'embellissement.

En entrant dans l'enceinte de l'Acropole, on trouve aujourd'hui quelques piédestaux qui portaient autrefois des statues célèbres; ils n'offrent plus que des inscriptions qui nous apprennent parfois le nom inconnu de quelque grand sculpteur ou nous servent à rectifier quelque erreur de copiste dans le texte de Pline ou de Pausanias. Du temple de Diane Brauronia, situé dans la partie sud-ouest de l'Acropole, il ne reste rien; rien du temple de Minerve Ergané (*ouvrière*), que M. Beulé croit avoir existé sur une terrasse supérieure, à l'est du temple de Diane Brauronia. Mais l'existence de ce temple de Minerve ouvrière est fort problématique, et l'obscurité du texte de Pausanias qui semble en faire mention, jointe à l'absence de débris suffisamment caractéristiques, ne permet de former là-dessus que des conjectures, lesquelles ont pour elles, il est vrai, l'autorité de MM. Ross, Ulrichs, Raoul Rochette et Beulé.

La route qui mène des Propylées au Parthénon longe, au moyen d'une courbe prononcée, le téménos de Diane Brauronia et celui qu'on suppose

avoir appartenu au temple de Minerve ouvrière, et arrive par une pente assez forte à la hauteur de la façade postérieure du Parthénon. L'entrée du temple n'est pas de ce côté, mais à l'Orient, suivant la tradition grecque. C'est sans doute à cette obligation de tourner vers le soleil levant l'entrée des temples qu'est due l'obliquité du Parthénon, à l'égard des Propylées. Des statues étaient tournées de même, comme l'a remarqué M. Beulé d'après les traces qu'il en a trouvées, et devaient ainsi présenter le dos au visiteur arrivant dans l'Acropole. Parmi les inscriptions trouvées entre les Propylées et le Parthénon, qui signalent d'anciennes offrandes, on en lit une qui fait mention d'un Gaulois né à Toulouse et qui, après avoir été consul à Rome, était devenu archonte à Athènes. Cet archonte, qui consacrait des statues dans l'Acropole d'Athènes, descendait peut-être des Tectosages qui avaient pillé le temple de Delphes et en avaient emporté le butin à Tolosa; il aurait ainsi rendu à Minerve les dépouilles d'Apollon.

Quand on songe à tant de statues qui décoraient autrefois l'Acropole, on se rappelle que les anciens disaient qu'elle n'était tout *entière qu'une offrande;* mais on ne peut en même temps s'empêcher de s'écrier avec Chandler : « Il a disparu, ce festin des yeux, et il n'en reste pas plus que d'un songe. » Que sont en effet devenues tant de richesses? La spoliation n'a pas moins appauvri Athènes que la destruction. Les Romains n'ont pas voulu laisser aux Athéniens, comme ils avaient laissé aux Tarentins, *leurs dieux irrités*. Théodose et Justinien ont orné Constantinople aux dépens d'Athènes et d'Olympie. Et combien de statues ont péri par la main des Barbares, envahisseurs de la Grèce! On peut dire de celles-là ce qu'on a dit de Sparte tombée, on ne sait comment, pendant la nuit du moyen âge : leur fin ressemble à la mort d'un voyageur assassiné dans le désert.

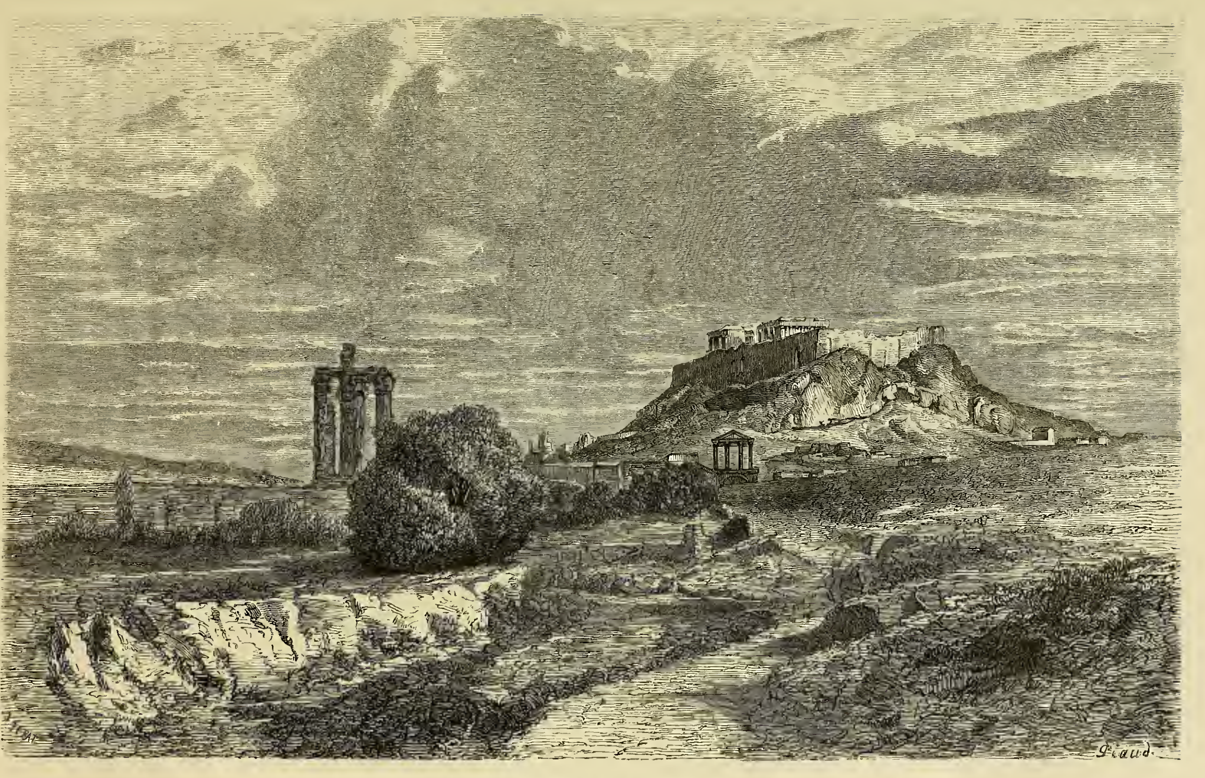
Il serait superflu sans doute de décrire le Parthénon; les descriptions et les gravures l'ont rendu familier à tout le monde; il n'est personne qui n'en ait visité les ruines sur les pas de quelque voyageur, artiste ou savant. On a pu admirer à l'exposition universelle de peinture la belle restauration qu'en a faite un architecte, M. Pacard, dont les dessins reproduisent, non-seulement les lignes de l'œuvre d'Ictinus, mais les couleurs que la main des artistes grecs avait distribuées sur le marbre, et que la main du temps a effacées, non pas assez toutefois pour qu'il soit impossible d'en retrouver les traces. La polychromie d'un grand nombre d'anciens édifices, bien qu'elle étonne encore notre goût, ne saurait plus être niée aujourd'hui. Elle est une conséquence de celle des statues. Les révélations de Quatremère de Quincy sur la statuaire chryséléphantine et sur tout un côté longtemps inconnu de l'art ancien, ont amené celles de

M. Hittorf sur la polychromie des édifices grecs. Non-seulement les membres principaux, mais les moindres détails de l'architecture grecque étaient souvent distingués par des couleurs à la fois éclatantes et douces, opposées sans contraste violent, malgré la vivacité des tons, grâce à la puissance de la lumière qui les fondait harmonieusement. Au Parthénon, les triglyphes étaient peints en bleu ; les reliefs des métopes, les figures en ronde bosse des deux frontons se détachaient sur un fond de couleur rouge. Des canaux alternativement bleus et rouges étaient disposés au-dessus de la frise de la cella, et un méandre d'or et de diverses couleurs courait au-dessous de cette même frise. Les chapiteaux doriques étaient également coloriés. Quant aux fûts des colonnes, aux murs, quant aux figures surtout, la question reste indécise entre les partisans d'une polychromie absolue et ceux d'une polychrômie modérée. M. Beulé est de ces derniers, et il est difficile de ne pas se ranger de son avis. Toutefois, même en admettant la polychromie absolue, il ne faudrait pas s'imaginer que les bas-reliefs du Parthénon dussent ressembler à la contrefaçon crûment et grossièrement coloriée qu'on en voit au Palais de Cristal de Sydenham. En matière d'art, tout dépend de l'exécution.

Une autre découverte, qui nous fait pénétrer d'une manière plus intime encore dans le génie de l'architecture antique et nous en livre les secrets les plus délicats, est celle de l'inclinaison des lignes verticales et de la convexité des lignes horizontales dans les édifices. Dans le Parthénon, les colonnes du péristyle, les murs de la cella sont penchés vers le centre de l'édifice, de façon à lui donner la forme d'une pyramide tronquée. En même temps les lignes des degrés et de l'entablement suivent une courbe presque insensible. De là, je ne sais quoi de vivant qui se fait sentir à l'œil. La sécheresse des lignes mathématiques est ainsi heureusement corrigée. Les calculs de M. Penrose, architecte anglais, qui a mesuré le Parthénon dans tous les sens, ont donné à cette belle découverte toute la précision scientifique désirable.

Je ne suivrai M. Beulé ni dans la description des figures du Parthénon, tant de celles qui sont encore à Athènes que de celles qu'on voit au Musée britannique, ni dans sa restitution de la Pallas Parthénos de Phidias, restitution qui a pour base celle de Quatremère de Quincy, et qui diffère beaucoup de celle qu'on a vue à l'Exposition universelle. La comparaison entre les idées de M. Beulé sur la Pallas Parthénos et l'œuvre de MM. de Luynes et Simart m'entraînerait plus loin que les limites nécessaires de cet article.

Les sculptures qui décoraient le Parthénon et qui sont aujourd'hui unanimement attribuées à l'école de Phidias, ont été en grande partie



VUE ORIENTALE DE L'ACROPOLE

transportées à Londres. Elles se composent, comme on sait, des statues en ronde bosse qui ornaient les frontons, des métopes placés entre les triglyphes et qui formaient la frise extérieure du temple, et des bas-reliefs de la frise de la cella. Ce riche épanouissement des parties supérieures de l'édifice contrastait avec la nudité sévère des parties inférieures. La majesté du style dorique était ainsi tempérée par la grâce et la vie des figures dues au ciseau de Phidias ou d'Alcamènes. Les Athéniens mettaient une couronne de myrte sur le front grave de l'archonte. Les figures des métopes, détachées en haut-relief, et d'une façon très-saillante, du corps de l'édifice, formaient la transition entre le relief presque plat de la frise inférieure et les statues des frontons. L'ensemble de cette décoration était, sans contredit, de l'effet le plus merveilleux et d'une harmonie incomparable.

M. Beulé, qui a suivi la même route que Pausanias dans son voyage à travers les monuments de l'Acropole, termine comme lui par la description de l'Érechtéion. L'édifice que l'on nommait ainsi est situé au nord du Parthénon. Il fut rebâti après les guerres persiques sur l'emplacement d'un très-ancien sanctuaire détruit pendant ces guerres, mais il ne fut achevé que postérieurement à la 92e olympiade. L'Érechtéion est moins connu que le Parthénon, et la disposition extérieure et intérieure en est moins aisée à comprendre. Il a donné lieu à de grandes discussions entre les savants. M. Tetaz, architecte, en a fait d'après les ruines une restauration que M. Beulé a suivie dans sa description.

L'Érechtéion est un rectangle long de 20^{m} 3, large de 11^{m} 21. Il est précédé à l'orient d'un portique ionique, hexastyle. Deux autres portiques sont placés sur les côtés longs du temple, l'un vers l'angle nord-ouest, l'autre vers l'angle sud-ouest. Le premier est composé de quatre colonnes ioniques de face et de deux de retour; le second, plus petit, a la même disposition; seulement les six colonnes ont été remplacées par six jeunes filles, dans le costume en usage aux Panathénées, lesquelles, portées sur un stylobate très-élevé et continu, supportaient à leur tour l'entablement. C'est l'une de ces statues qui a été enlevée par lord Elgin, avec les marbres du Parthénon, et qu'on voit au Musée britannique.

L'édifice n'était pas établi sur un plan horizontal. Les façades de l'ouest et du nord sont à un niveau de huit pieds plus bas que celui des façades du sud et de l'est. L'entrée principale du temple était à l'orient; il n'y avait à la tribune des jeunes filles qu'une porte dérobée. La matière de la construction était le marbre pentélique; mais la frise était en marbre noir d'Éleusis, sur laquelle avaient été fixées avec des crampons des figures en bas-relief de marbre de Paros. L'intérieur du temple était

divisé en trois sections. Celle de l'orient était la plus importante. Une autre section, celle de l'occident, formait une sorte de couloir allant de la porte septentrionale à la tribune des jeunes filles et servait de vestibule à la division intermédiaire. On se rappellera que les textes anciens parlent



MORCEAU DU TEMPLE DE LA VICTOIRE APTÈRE

d'un temple double. Le sanctuaire le plus à l'orient était celui de Minerve Poliade. Là était la plus révérée des statues de Minerve, celle qu'on croyait tombée du ciel et devant laquelle une lampe brûlait jour et nuit. Cette statue était en bois d'olivier et revêtue du péplus brodé par les vierges athéniennes. Du temple de Minerve Poliade on descendait dans le

Pandroséion, où se trouvait l'olivier sacré. Le nom d'Érechtéion venait à l'édifice du tombeau d'Érechtée qu'on y voyait autrefois aussi bien que celui de Cécrops. Ce dernier tombeau était probablement placé dans la tribune des jeunes filles.

La partie de l'Acropole qui s'étend à l'est du Parthénon et de l'Érechtéion, et qui comprend le tiers de l'espace total, n'a pas encore été fouillée. On peut donc s'attendre à quelque découverte de ce côté, bien que les premières tentatives n'aient pas été fructueuses.

Telle était l'Acropole d'Athènes. En quittant l'enceinte de Minerve Poliade, qui s'étendait à l'occident de l'Érechtéion, on revenait vers les Propylées ; on saluait à gauche la statue colossale de Minerve Promachos, dont le vaste piédestal est encore debout. On sait que ce colosse était l'œuvre de Phidias. Il représentait Minerve guerrière, tandis que la statue du Parthénon, du même artiste, représentait Minerve pacifique et civilisatrice. La pointe de la lance et l'aigrette du casque de la déesse dominaient les monuments de l'Acropole, et, aperçus de loin par les navigateurs qui doublaient le cap Sunium, les avertissaient de vénérer et de craindre la déesse d'Athènes, la protectrice des Athéniens et la gardienne sacrée de leur ville.

LOUIS DE RONCHAUD.

REMBRANDT [1]



Rembrandt est sans contredit le plus illustre des peintres-graveurs. Il partage, depuis deux cents ans, avec Albert Dürer et Marc-Antoine, l'honneur d'alimenter le grand commerce des estampes en Europe, d'être collectionné par un nombre toujours croissant d'amateurs, et d'avoir fait monter de simples gravures à des prix fabuleux dans les ventes les plus célèbres.

Ce long enthousiasme, que deux siècles n'ont pu refroidir, s'explique aisément pour ceux qui connaissent à fond l'œuvre de Rembrandt, et qui en ont vu les belles épreuves. A vrai dire, c'est un vaste et merveilleux tableau de la comédie humaine que l'œuvre de ce grand peintre ; tableau varié comme la vie, coloré de toutes les nuances qu'y découvrent l'observation d'un philosophe, l'œil d'un artiste, le sentiment d'un poëte! Rembrandt a tout remué, tout ce qui peut du moins intéresser notre âme, nos souvenirs ou nos regards : les Écritures, l'histoire, la poésie, la nature, les mœurs de son temps, les usages de son pays ; mieux encore, les caractères et les passions de l'homme. Il a entrevu l'humanité entière à travers la Hollande, qui n'a fait que lui prêter des costumes, lui fournir un prétexte et des modèles. Que dis-je? c'est une revue du ciel et de la terre que cette immortelle série d'estampes. On y voit passer, sous un jour mysté-

1. Cette étude sur Rembrandt servira d'introduction à l'ouvrage que nous allons publier chez M. Gide, éditeur, sous le titre : *L'OEuvre complet de Rembrandt, décrit et commenté par M. Charles Blanc..., etc. Catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures; ouvrage orné de bois gravés, et de quarante eaux-fortes tirées à part et rapportées dans le texte.*

Notre première édition de *l'OEuvre de Rembrandt,* qui ne contenait que l'explication et la photographie de cent planches, a été si bien accueillie par les amateurs et les artistes, que de toutes parts nous avons été engagé à terminer la description de cet œuvre admirable. C'est pour cela qu'après une édition tirée à très-petit nombre, et trop

rieux et le plus souvent fantastique, les saints du Paradis, les patriarches de l'Ancien Testament, le Dieu de l'Évangile et son cortége de malheureux, les personnages de la légende aussi bien que les héros de l'histoire, les théologiens en méditation, les moines en compagnie de lions du désert les riches dans leurs oripeaux, les gueux dans leurs guenilles.

Mais ce qui a le plus fortement occupé la pensée de Rembrandt et son génie, c'est la vie de Jésus-Christ. Personne n'en a mieux compris la sublimité touchante; aussi l'a-t-il suivie pas à pas, aux lueurs de cette lumière solennelle que son imagination a inventée, depuis la crèche où les bergers visitent le nouveau-né, jusqu'au Calvaire où le Dieu expire sous une pluie de rayons tombés du ciel. Rembrandt s'est complu surtout à l'aventure de la fuite en Égypte, et à conduire, une lanterne à la main, la famille errante du jeune Dieu, au travers des forêts obscures et des ravins, jusqu'à ce qu'arrivée sur une colline, elle découvre enfin la clarté du jour. La poésie religieuse du moyen âge, l'ineffable tendresse du sentiment populaire ne se retrouvent bien que dans l'interprétation de Rembrandt. Là nous connaissons vraiment l'Enfant prodigue, le bon Samaritain, tous les personnages de ces paraboles que tant de fois la peinture nous a représentées, sans les comprendre, en images fastidieuses, mais dont Rembrandt a si bien rompu le texte et deviné le sens profond.

Que de contrastes aussi dans ce grand œuvre! le trivial s'y confond avec le sublime. A côté de la laideur et de la décrépitude, se montre la grâce de la *Jeunesse surprise par la mort*. Comme Shakspeare, Rembrandt embrasse à la fois tous les aspects de la vie. Les oppositions de la lumière et de l'ombre semblent correspondre chez lui aux divers mouvements de la pensée. Les mendiants y promènent leurs haillons pittoresques, les Juifs y font briller leurs manteaux d'hermine, leurs pierreries; la campagne enfin y déploie ses paysages les plus imprévus, tantôt des aspects désolés,

dispendieuse pour n'être pas maintenue à un prix très-élevé, nous avons dû publier dans d'autres conditions l'œuvre complet, pour répondre à la demande que nous en ont adressée beaucoup d'amateurs français et étrangers.

Nous avons donc résolu de refaire en entier les ouvrages de Gersaint, de Pierre Yver, de Bartsch, de Daulby, de Claussin, de Wilson, et de dresser une fois pour toutes et, s'il est possible, *ne varietur*, le catalogue exact des eaux-fortes de Rembrandt, scrupuleusement étudiées et décrites dans toutes les différences qui constituent ce qu'on appelle leurs *états*. Sans prétendre, au surplus, épuiser une matière qui nous paraît inépuisable, comme l'est tout ce qui émane d'un génie tel que Rembrandt, nous avons voulu réunir dans un nouveau livre tout ce que nous avons connu, découvert ou pensé, touchant les œuvres de ce grand maître, tout ce que vingt années d'étude nous ont apporté de faits nouveaux et de réflexions sur ce sujet qui étonne, quand on espère l'embrasser tout entier, par sa variété toujours nouvelle et quelquefois par une sublime élévation.


Charles Blanc f. 1859
Rembrandt
Imp. A. Delâtre Paris

tantôt des perspectives heureuses, quelquefois, comme dans l'estampe aux *trois arbres*, les moissons tourmentées par un orage et dramatiquement éclairées par le combat du jour et de la nuit.

L'auteur de ce grand poëme était le fils d'un meunier nommé Harmen Gerritsz Van Ryn (c'est-à-dire Herman, fils de Gerrit, du Rhin) et de Neeldje Willemsdochter Van Zuidbroek, c'est-à-dire de Cornélie, fille de Guillaume, du village de Zuidbroek[1]. Harmen ou Herman portait ce nom de Van Ryn, parce que sa maison et son moulin étaient situés sur un bras du Rhin, non pas entre le village de Leyderdorp et celui de Koukerk, comme l'a dit Houbraken, mais dans la ville même de Leyde, tout près de la porte Blanche (Wittepoort), dans la rue qu'on appelle le *Weddesteeg*, ce qui signifie la petite rue de l'abreuvoir. C'est ce qu'a parfaitement prouvé M. Rammelman Elsevier, paléographe distingué et digne descendant des fameux imprimeurs de Leyde, lorsqu'il a établi, dans le *Messager des Arts et des Lettres* (Konst en Letterbode), que depuis 1599 jusqu'en 1646, Herman Van Ryn et sa famille ont constamment demeuré dans les Weddesteeg, près de la porte Blanche, et que là était le moulin à drèche qu'Herman possédait, *moutmolen*[2].

Suivant la description de Leyde que publia en 1641 le bourgmestre de cette ville, Orlers, Rembrandt serait né le 15 juillet 1606, et l'on ne peut nier que ce document, émané d'un tel magistrat, dépositaire des registres de la cité, ne soit une pièce probante. Toutefois cette date ne s'accorde point avec les papiers récemment découverts aux archives d'Amsterdam par le savant archiviste de cette ville et de la Hollande septentrionale, M. Scheltema. Au nombre de ces papiers, se trouve l'acte de mariage de Rembrandt, en date du 10 juin 1634, dans lequel il est dit que Rembrandt, fils d'Herman Van Ryn de Leyde, est âgé de vingt-six ans, ce qui porterait à 1608 la date de sa naissance. Que, s'il fallait choisir entre ces deux docu-

1. Gerritsz est pris ici par abréviation pour Gerritszoon, l's exprimant le génitif, et le z étant l'abrégé de zoon, qui veut dire fils. Les hommes du peuple en Hollande n'avaient pas à cette époque de nom patronymique; ils ne portaient que des prénoms, auxquels ils joignaient ordinairement le prénom de leur père et le nom du lieu de leur naissance. Quelques-uns prirent le nom de leur profession, comme, par exemple, celui de *bakker*, qui signifie boulanger, et ces noms restèrent. Ceux qui avaient des noms de famille étaient presque tous d'origine étrangère.

2. Nous faisons graver ici, pour la plus grande satisfaction des curieux, un dessin de la maison où est né Rembrandt. Ce dessin, fait en 1660 par Bisschop (Episcopus) représente le vrai moulin de Rembrandt, situé sur un des saillants du rempart de la ville de Leyde, et aujourd'hui démoli. Quant au portrait de Rembrandt qui accompagne la présente étude, nous l'avons gravé nous-même d'une pointe d'amateur qui obtiendra, nous l'espérons, l'indulgence des lecteurs de la *Gazette*.

ments, en l'absence de toute autre preuve, et aujourd'hui que les registres de baptême de ce temps-là n'existent plus à Leyde, nous pencherions pour accorder une autorité plus grande à la déclaration, d'ailleurs si précise, du bourgmestre de la ville de Leyde, qui a dû puiser son renseignement à la source, et qui connaissait la famille de Rembrandt, qu'à un acte de mariage où la mention de l'âge des époux a pu être faite avec moins d'exactitude, peut-être par une erreur de calcul de la part du scribe, peut-être aussi par une coquetterie du marié qui aura voulu se rajeunir.

On connaît la vie de Rembrandt par les anecdotes plus ou moins controuvées qu'en ont rapportées Houbraken et après lui Descamps. Les maîtres ne lui manquèrent point, et pourtant il était plus que personne en état de s'en passer, du jour où il eut quitté le collége de Leyde pour se livrer à la peinture. Van Zwanenburg, Pierre Lastman, Jacques Pinas, furent les instituteurs ou les précurseurs de ce naissant génie, et le triste Elzheimer en eut comme un pressentiment dans ses *Nuits* et ses *Aurores*.

Rembrandt dut à son obscure naissance et à son contact perpétuel avec la réalité, d'entrer dans l'art par la porte la plus sûre, et d'ignorer au début ces conventions qui gâtent si souvent les dons de Dieu. L'observation fut son premier talent. Revenu de chez Pinas au moulin paternel, il commença par étudier sur sa personne toutes les variantes de l'humanité, de même que Vélasquez les étudiait dans le même temps sur son esclave Paréja. Il fit son portrait plus de cinquante fois dans tous les costumes imaginables. Il se peignait aujourd'hui sous le chapeau d'un paysan grossier, demain avec l'élégance d'un gentilhomme, la fine collerette, la toque à plumes ; d'autre fois en chef de brigands tenant en main un sabre flamboyant, un oiseau de proie ; ou bien au chevalet de l'artiste, dessinant la nature et la pénétrant du regard ; le plus souvent nu-tête, dans le désordre de sa chevelure d'un blond ardent, semblable aux rayons ondoyants qui encadrent la figure du soleil. Et il varia les expressions de son visage au moins autant que les ajustements de son habit, de façon qu'il pût y saisir les traits qui décident du caractère d'une tête, ceux qui expriment la douleur, la joie, le contentement de soi-même, la rudesse, la fierté, la moue, le mépris. Mais, dès le commencement, il laissa percer, dans ses croquis les plus simples, quelque chose de personnel, une originalité puissante qui tranchait avec la naïveté des autres maîtres hollandais. A peine eut-il vu la nature qu'il la comprit ; à peine l'eut-il comprise qu'il y mêla sa fantaisie. Le feu de sa plume, la finesse de son pinceau, l'étrange vivacité de sa pointe de graveur, donnèrent à chaque objet un accent imprévu. Son imagination jetant un voile entre la nature et lui, ennoblit la vulgarité même ; ses moindres

études portèrent bientôt le cachet du maître, l'empreinte du génie.

Quelques succès qui firent un peu de bruit attirèrent Rembrandt à Amsterdam, vers l'année 1630. Il était alors âgé de vingt-quatre ans, suivant Orlers, de vingt-deux ans, suivant M. Scheltema. C'était un homme à la fois robuste et fin. Son front spacieux, légèrement bombé, présentait les développements qui annoncent la poésie. Il avait de petits yeux



LA SYNAGOGUE DES JUIFS

Morceau de l'*Œuvre complet de Rembrandt.*

enfoncés, vifs, intelligents, pleins de feu. Ses cheveux, d'un ton chaud tirant sur le roux, étaient naturellement frisés, et sa tête avait beaucoup de physionomie en dépit de sa laideur; un nez gros, épaté, les pommettes saillantes, un teint couperosé, imprimaient à son masque une vulgarité que relevaient heureusement le dessin de la bouche, le mouvement fier des sourcils et l'éclair des yeux. De sorte qu'en somme Rembrandt était beau, comme ses ouvrages, par l'expression.

Les biographes ont dit que Rembrandt avait épousé une jolie paysanne sans fortune du village de Rarep ou Ransdorp en Waterland; cela est vrai d'un second mariage, mais il est certain, d'après l'acte du premier mariage de Rembrandt, retrouvé aux archives d'Amsterdam, que Rembrandt épousa, le 10 juin 1634, Saskia Uylenburg, de Leeuwarden, capi-

tale de la Frise, et que cette jeune fille n'était point la paysanne dont parle Houbraken, mais une personne appartenant à une famille distinguée et dont le père, Rombert Uylenburg, avait été bourgmestre de Leeuwarden et conseiller du tribunal de la Frise. Ce même acte de mariage nous apprend que Saskia demeurait au bilt de Saint-Annenkerk, et qu'elle était assistée de son cousin, Jean Corneille, prédicant (Jean Corneille Sylvius, dont Rembrandt a gravé le portrait), lequel, en sa qualité de tuteur sans doute, donnait son consentement au mariage. Rembrandt demeurait alors à Amsterdam, sur le Breestraat, dans le quartier des Juifs, où nous avons visité naguère sa maison[1].

De nos jours, il est peut-être plus facile que jamais d'apprécier ce grand peintre, après les évolutions qu'ont subies nos écoles de peinture, les unes religieusement éprises des sublimes traditions de l'antique, les autres converties au sentiment moderne. L'art païen avait eu pour principe l'unité. L'art chrétien s'attacha de préférence à l'idée de contraste ; il opposa les difformités du corps à la dignité de l'esprit :

Noble lame,
Vil fourreau,
Dans mon âme,
Je suis beau.

Il inventa une grandeur morale indépendante de la régularité des traits et des lignes, et, à l'inverse de la statuaire antique, qui s'en tenait à une extrême sobriété de mouvement et à l'impassibilité du visage, plutôt que de déranger la beauté plastique des formes, les artistes chrétiens, retrouvant un reflet de la Divinité dans les natures les plus déchues, aimèrent mieux pousser jusqu'aux dernières contractions de la vérité l'expression de leurs figures, que de mettre la laideur même en dehors du domaine de l'art. C'est de là que procède Rembrandt. Il appartient tout entier à l'art moderne, j'entends à l'art chrétien ; il en est la personnification la plus puissante, la plus intime.

1. Cette maison de brique avec pierres saillantes, divisée aujourd'hui et habitée par deux familles, est la seconde à droite, en venant du pont Saint-Antoine. Elle porte les numéros 2 et 3 du Breestraat. On a longtemps cru que la maison de Rembrandt était située dans le Saint-Antoine-Breestraat, et l'on voyait même sur une des maisons de cette rue une pierre incrustée dans le mur, où était gravé le nom de Rembrandt ; mais les papiers découverts par M. Scheltema ne laissent plus aucun doute à cet égard. Une singularité de la vraie maison, c'est qu'elle porte, gravée sur une pierre, au second étage, la date de 1606, qui est celle de la naissance de Rembrandt. N'y a-t-il là qu'une coïncidence ?

Voyez toute la renaissance italienne : elle n'est qu'une restauration de l'antique mise au service du pape et de ses dogmes, une adultère union du paganisme et de ses formes consacrées et de ses beautés traditionnelles avec la foi catholique, une métamorphose qu'Ovide n'avait point prévue, celle des dieux de la Fable en saints du Paradis. Au contraire, le moyen âge, fidèle à la pensée chrétienne, y avait puisé tout un art profondément original, une architecture *sui generis*, une sculpture vivante, fouillée, où respiraient, à travers des formes barbares, les senti-



LA VIEILLE ENDORMIE

Morceau de l'*Œuvre complet de Rembrandt*.

ments les plus profonds de l'âme humaine, une peinture enfin qui, s'interposant entre la lumière des cieux et le croyant agenouillé dans l'église, forçait les rayons du soleil à traverser les pieuses images dessinées, colorées sur les vitraux.

Oui, Rembrandt, quoique né au XVIIe siècle, y représente encore le moyen âge. La Renaissance, pour lui, n'existait point. Ce n'est pas qu'il ignorât l'antique et le grand style renouvelé des artistes grecs ; il est certain même, d'après l'inventaire de ses meubles et effets, dressé en 1656 et imprimé dans notre livre, qu'il possédait un recueil de belles estampes venues d'Italie, notamment cinq portefeuilles contenant les gravures de Marc-Antoine d'après Raphaël, d'autres où étaient réunies les meilleures pièces du Titien, des Carrache, de Baroche, de Vanni, et

ce qu'il appelait son précieux recueil d'estampes d'André Mantegna[1]. Mais ce fut précisément le plus grand trait de son génie d'avoir admiré tout sans rien imiter, d'avoir connu les beautés d'un autre art et d'être resté toujours dans le sien. Il faut donc bien comprendre en quel sens il disait, en montrant à ses amis une armoire remplie de turbans, de vieilles étoffes, d'écharpes à franges, d'armures rouillées et de hallebardes : *Voilà mes antiques.*

Lorsque Rembrandt alla s'établir à Amsterdam, il n'avait, dis-je, que vingt-quatre ans, et bien qu'il fût déjà un peintre de premier ordre et un graveur consommé, il avait besoin de protecteur. Il en trouva un dans la personne du médecin Tulp, professeur d'anatomie à Amsterdam. Aussi ne l'oublia-t-il jamais, et, par un mouvement de reconnaissance, il le peignit, entouré de ses élèves, dans un tableau demeuré célèbre sous le titre de *la Leçon d'anatomie.* Ce tableau, que nous avons vu plusieurs fois au musée de La Haye, est un de ceux qui demeurent toujours présents à la mémoire. Les figures sont groupées autour d'un cadavre étendu en diagonale sur la dalle d'un amphithéâtre et vu en raccourci. Le professeur, son chapeau sur la tête devant ses élèves découverts, tient du bout de ses pinces les muscles fléchisseurs de la main, et il en explique le jeu mécanique ; mais tandis qu'il instrumente avec l'indifférence d'un anatomiste cuirassé contre les émotions de l'amphithéâtre, les sept auditeurs qui l'environnent semblent exprimer par leurs gestes, leurs regards et les plis de leurs fronts, les diverses manières d'écouter un enseignement, la précocité ou la lenteur de leur intelligence. Je crois voir encore ces têtes jeunes et fières, ces yeux humides, pleins de pensées, qui nous poursuivaient partout, et l'impassible physionomie du savant docteur que Rembrandt a représenté seul couvert au milieu de ses disciples, comme le roi du tableau, et à qui la gratitude d'un tel peintre n'a valu rien moins que l'immortalité[2].

Cette peinture fameuse que nous avons revue tout récemment (juillet 1858), n'est pourtant pas, à beaucoup près, le chef-d'œuvre de Rembrandt.

1. L'*OEuvre complet de Rembrandt* reproduira, dans son entier, l'inventaire des peintures, dessins, estampes, meubles et effets mobiliers qui furent trouvés dans la maison de Rembrandt lorsqu'elle fut saisie, en 1656, pour être vendue par la Chambre des biens insolvables (*Desolate boedelkamer*). On y verra, mieux que dans aucun livre, quels étaient les goûts de Rembrandt, la physionomie de son intérieur, sa passion d'antiquaire, son luxe de peintre. Je ne sache rien de plus curieux que cette pièce dans son éloquente simplicité, et je me félicite d'avoir été le premier à la publier en français.

2. Nous avons parlé plus longuement de ce tableau célèbre dans notre *Histoire des Peintres de toutes les écoles.*

Il faut aller à Amsterdam pour voir les ouvrages où il a dit le dernier mot de son art : *les Syndics de la halle aux draps* et *la Ronde de nuit.* Le seul Rembrandt était capable d'intéresser et même d'émouvoir le spectateur, oui, de l'émouvoir, rien qu'en groupant autour d'une table les cinq commissaires d'une halle, occupés à relever leurs comptes. Que d'énergie et quel relief dans ces figures parlantes où la vie transpire, et dont le masque vulgaire, mais puissant, se peint dans la mémoire en traits qui ne s'effacent plus ! A leur mouvement, on dirait qu'ils viennent d'être interrompus dans leurs délibérations, car l'un d'eux se lève et les quatre autres tournent leurs yeux vers le spectateur comme s'il venait d'entrer dans le tableau, d'où ils semblent eux-mêmes sortir. Voilà un coup de maître.



LA JEUNE FILLE AU PANIER

Morceau de l'*Œuvre complet de Rembrandt.*

Mais c'est dans *la Ronde de nuit* que Rembrandt a déployé toute la splendeur, toute la magie de sa palette, ses tons merveilleux qui passent de l'or à l'argent, qui sont à la fois harmonieux et variés, tantôt nacrés comme un rayon de la lune, tantôt brûlants comme le soleil de midi, ses grandes ombres légèrement frottées de bitume, ses lumières rehaussées d'empâtements furieux. C'est là qu'il faut admirer comment un peintre peut jeter la poésie à pleines mains sur un sujet d'une banalité repoussante ; comment il peut, idéalisant la prose au moyen du mystère dont il l'enve-

loppe, transformer de simples gardes-bourgeoises en fantômes intéressants, par le seul effet d'une lumière féerique, qui n'est ni celle des astres ni celle des flambeaux, mais un éclair de son génie.

Montaigne eût appelé Rembrandt un homme de *prime-saut*, et de fait il poussa son originalité jusqu'à se montrer jaloux de celle des autres. Ayant ouvert une école à Amsterdam, il en divisa le local en cellules où chaque élève dut étudier séparément le modèle. Il avait deviné que des peintres élevés l'un à côté de l'autre, dans un atelier commun, n'ont rien à gagner à ce frottement, qui, en leur ôtant peut-être quelques défauts, use promptement leurs qualités natives, et leur donne à chacun pour manière un mélange insipide de toutes les autres. Aussi arriva-t-il que lui, si personnel, si peu instruit ou plutôt si insoucieux des traditions, des règles, des convenances apprises, il forma cependant des élèves dont la plupart devinrent illustres : Gérard Dow, Govaert Flinck, Victoor, Van den Eeckhout, Van Hoogstraten, Ferdinand Bol, Van Vliet, Drost, Philippe de Koning, Roelant Rogman, Arnould de Gelder, Verdoel, Jean Renesse, le Danois Bernhard Kiel, Nicolas Maas, Léonard Bramer. Tous ces disciples se partagèrent l'héritage de leur chef, et se firent un nom avec des lambeaux de son génie : Victoor en prit la force et Gérard Dow la finesse; Van Eeckhout et Govaert Flinck s'en tinrent à une imitation affaiblie, mais encore puissante; Van Vliet essaya de reproduire les effets magiques du clair-obscur de Rembrandt, dans une série d'eaux-fortes que certains amateurs recherchent encore aujourd'hui, malgré leur grossièreté révoltante. Ferdinand Bol, en débrouillant, pour ainsi dire, la manière mystérieuse du maître, en descendit la gamme et se contenta d'un aspect plus familier de la vie; Arnould de Gelder et Jean Renesse s'inspirèrent du sentiment de Rembrandt; Nicolas Maas en imita les contrastres et le relief; Philippe de Koning et Rogman gravèrent ou peignirent des paysages qu'on put attribuer à leur maître; enfin Léonard Bramer qui, plus âgé que Rembrandt, passe toutefois pour avoir été son élève, renouvela dans ses *Limbes* les sombres et fantastiques visions de la *Ronde de nuit*. De sorte que le patrimoine de Rembrandt, qui semblait être tout d'une pièce, put suffire, en se divisant, à faire vivre une école entière de peintres et de graveurs.

Inventer le beau, découvrir l'idéal des formes et des lignes heureuses, en pleine Hollande, au milieu d'un peuple qui n'en offrait pas le type et n'en possédait pas la tradition, c'eût été impossible, à un seul homme du moins. Il y faut des générations d'artistes, se corrigeant, s'épurant l'une l'autre, et la faveur du climat et un long raffinement dans la notion des convenances. Rembrandt resta donc Hollandais; mais, par un chemin qui


Rembrandt
f. 1637

n'y avait encore mené personne, il s'éleva souvent au sublime. Il puisa dans son imagination la poésie du clair-obscur, et au fond de son cœur l'idéal de l'expression. Voilà tous ses secrets. Il fut un grand peintre parce qu'il fut ému ; il sentit profondément ce qu'il voulut nous faire sentir. Entouré de formes triviales, il s'en servit pour exprimer les sentiments les plus nobles, en leur prêtant le charme inattendu de ses ombres transparentes, le prestige de sa lumière magique et la mélancolie de ses demi-teintes.

Personne n'a surpassé Rembrandt dans l'expression, qui est l'âme de la peinture. Il y atteignit par le dessin, la touche et le clair-obscur, trois parties de l'art où il excellait. Le dessin? Sans doute, Rembrandt ne l'a point châtié avec la correction qu'on enseigne dans les académies, et qui parfois dégénère en pédantisme; il n'a pas connu ces proportions exquises, ces purs contours dont l'antique nous a fourni les modèles, et qui ne se trouvent dans la nature qu'incomplets et dispersés. Mais si Rembrandt a ignoré ce qu'on appelle le style, il y a suppléé par une qualité de premier ordre qui est le sentiment. C'est en parcourant les inimitables eaux-fortes de son œuvre, dont un grand nombre ne présentent que des croquis légers, qu'on peut voir à quel degré d'expression le seul génie du dessin peut conduire. Jamais les gestes de l'étonnement furent-ils mieux saisis et avec des nuances plus fines qu'ils ne le sont dans l'estampe de la *Résurrection de Lazare?* Comment peindre la résignation naïve d'un enfant d'une manière plus touchante que ne l'a fait Rembrandt, quand il a représenté Abraham expliquant les ordres de Dieu à son fils Isaac, innocente victime d'une superstition qu'il ne comprend point? Qui a su accuser les sentiments de la multitude pour tous les triomphateurs mieux que le peintre hollandais dans son estampe de *Mardochée?* La tendresse maternelle des *Vierges* de Rembrandt est ce qu'on peut imaginer de plus profondément humain et de mieux senti, et je ne sache pas que nulle part on ait exprimé la prudence instinctive, les tâtonnements de l'aveugle, comme les a rendus ce grand maître, en quelques traits rapides, dans ses deux estampes de *Tobie*. Enfin, la *Pièce de cent florins* est certainement un incomparable chef-d'œuvre d'expression, où, sans autre ressource que du noir et du blanc, par l'unique sentiment du dessin, Rembrandt a exprimé la douleur des malades, les gémissements et l'espoir des mères suppliantes, l'incrédulité des Pharisiens, la foi du peuple, et la poignante misère de ce grand troupeau humain que le Rédempteur est venu guérir.

La touche? Elle a été chez le peintre hollandais aussi étonnante que chez les plus illustres Vénitiens; nul doute même qu'il ne les ait surpassés en légèreté et en finesse. Soit qu'il attaque son sujet dans une

manière rude et strapassée, soit qu'il se laisse aller à un faire suave, fondu et précieux, il ne le cède ni à Titien, ni à Giorgion, ni au Corrége lui-même, pour la vigueur, le nourri, le charme de la peinture. Mais sa touche n'est pas seulement admirable , séduisante à l'œil; elle est encore *expressive*. Et, par exemple, le *Porte-Drapeau*, que possède M. de Rothschild à Paris, n'est pas touché comme les *Deux Philosophes* du musée du Louvre. Là, ce sont des rehauts fiers, des coups de pinceau jetés hardiment et à propos — c'est-à-dire partout où la lumière frappe — qui font briller les armures, qui font respirer les narines, mouillent le regard et impriment le caractère, le mouvement, la vie. Ici, au contraire, Rembrandt adoucit ses tons et les passe, tranquillise ses ombres, unit sa peinture, et, conformant sa manière à sa pensée, nous conduit par le sentiment de sa touche, à l'idée de paix et de silence.

Le clair-obscur enfin ! c'est là son grand moyen d'expression, sa poésie. Qu'une vaste plaine unie se déroule à perte de vue, sans autre accident que trois arbres au bord d'une mare, aucun artiste assurément ne songerait à en faire le motif d'un paysage, ou du moins à en tirer un effet imposant. Mais que Rembrandt y jette les yeux, aussitôt tout change d'aspect ; ce grand peintre, se ressouvenant peut-être de Camoëns, dessine parmi les nuages le génie des tempêtes, qui a porté de grandes ombres sur la plaine. Quelques échappées de soleil dissipant ces ombres par places et éclairant la campagne, enlèvent sur l'horizon lumineux la silhouette noire des trois arbres tout à coup grandis comme des fantômes, et voilà que ce paysage, inaperçu jusqu'alors, a pris une couleur dramatique... Que Jésus vienne dire à Lazare : « Lève-toi et marche », Rembrandt se représente la vie réveillant le trépassé comme une lumière éclatant au sein de la nuit. Que le Christ décloué de sa croix soit conduit au sépulcre, le poëte graveur, par une suite d'estampes qui ne sont que des épreuves variées d'une même planche, va exprimer la descente du corps dans la tombe. D'une épreuve à l'autre, la clarté des flambeaux funèbres diminue et peu à peu tout se confond, tout s'efface; aux dernières épreuves, les figures et le cadavre sont plongés dans une obscurité sinistre ; les torches sont éteintes et la nuit du tombeau a commencé... Cette fois le graveur peintre a trouvé le sublime du clair-obscur.

On a dit que Rembrandt était avare, et l'on n'a que trop répété, à ce sujet, les anecdotes qu'Arnold Houbraken et les autres biographes avaient racontées : que pour gagner plus d'argent à vendre ses estampes, il y faisait de légers changements, des retouches insignifiantes qui forçaient l'amateur à payer deux et trois fois une même planche ; que souvent il envoyait son fils Titus vendre clandestinement des épreuves de prix,

comme s'il les eût dérobés; qu'un jour il fit courir le bruit de sa mort, uniquement pour donner à son œuvre plus d'importance; qu'une autre fois, il parla de se retirer en Angleterre, bien sûr que les acheteurs s'empresseraient de se procurer de ses estampes quand ils se croiraient à la veille de n'en plus avoir; qu'enfin, pour augmenter la valeur de ses gravures, déjà si recherchées, il affectait de ne pas les céder au premier venu, même à des prix très-élevés. « Il fallait, dit Descamps, lui faire sa cour « pour obtenir de lui certaines pièces de son œuvre. C'était une mode, une « fureur; on était presque ridicule quand on n'avait pas une épreuve de



MORCEAU DE l'*Œuvre de Rembrandt.*

« la petite Junon couronnée et sans couronne, du petit Joseph avec le « visage blanc et du même avec le visage noir, de la femme avec le bonnet « blanc auprès du petit poulain et de la même sans bonnet. » A supposer que l'on dût ajouter foi à tous ces récits, peut-être ne convient-il pas d'en tirer les mêmes inductions que les biographes. L'avarice, si tant est que ce mot ignoble puisse être appliqué à un homme tel que Rembrandt, n'eût été chez lui qu'un procédé de son indépendance, une ruse de l'artiste qui veut arriver à ce but souverain : travailler pour l'art, et non pour vivre. Sobre par tempérament, par philosophie et sans doute aussi par éducation, Rembrandt faisait son repas d'un hareng salé et d'un morceau de fromage; sa simplicité lui permettait donc de réduire les dépenses relatives à sa vie matérielle, et s'il était ménager de son argent, on verra d'après l'inventaire de ses richesses, à quoi il le dépensait. Il est des traditions qui, pour n'être pas écrites dans les livres, n'en sont pas moins sûres. Or, les amateurs d'Amsterdam se souviennent encore, — par un

de ces souvenirs que se transmettent les générations, — que Rembrandt, quand il se présentait dans une vente publique, ne connaissait pas de bornes à son enchère : tel objet d'art qui lui avait plu devait à tout prix lui revenir. Samuel Van Hoogstraten raconte au surplus que son maître acheta un jour à un très-grand prix, en vente publique, une épreuve de l'*Espiègle* de Lucas de Leyde. Est-ce là le trait d'un avare? j'entends de cet avare que Plaute et Molière ont mis en scène? Non, non, quoi qu'on en dise, Rembrandt ne put être qu'un grand cœur, et, encore une fois, s'il aima l'or, il l'aima comme un gardien de sa liberté de poëte et, puisqu'il faut le dire, de sa dignité d'homme, car c'est une dure servitude que la pauvreté.

Que Rembrandt ait eu d'apparentes bizarreries d'humeur, qu'il ait affecté une extrême économie dans sa vie domestique, dans sa table, afin de pouvoir satisfaire des goûts plus relevés et plus nobles, ceux d'un artiste, qu'il ait en un mot sacrifié le confort de son ménage au luxe des jouissances de l'esprit, il n'y a rien là qui doive surprendre, et loin de ternir sa mémoire, ce côté de son caractère lui fait honneur. Mais, du reste, ce qui renverse les accusations de tout genre que l'on s'est plu trop légèrement à répéter sur ce grand peintre, après Houbraken et les autres, ce sont les actes conservés à la Chambre des Insolvables d'Amsterdam, desquels il résulte qu'en 1656, Rembrandt, ruiné par sa passion pour les objets d'art, forcé de rendre ses comptes à son fils Titus, dont la mère était morte, poursuivi d'ailleurs par le bourgmestre Corneille Witzen, qui lui avait prêté la somme de 4,180 florins, et qui, dans ces années de guerres désastreuses pour la Hollande, fut sans doute contraint d'en exiger le remboursement, Rembrandt, dis-je, vit ses biens saisis, sa maison inventoriée et expropriée par les commissaires de la Chambre des Insolvables, ses portefeuilles enfin, son bien le plus précieux et le plus cher, vendus publiquement par un juré priseur, qui se trouva être précisément Haaring le jeune, celui-là même dont, l'année précédente, il avait gravé le portrait avec tant d'expression et de poésie.

Un de ces actes, dont Josi a parlé le premier dans le livre publié par lui à Londres en 1821, et qui a pour titre : *Collection d'imitations de dessins d'après les principaux maîtres flamands et hollandais, commencée par Ploos van Amstel, continuée par Josi*, est signé Titus Van Rijn, qui est désigné comme le fils unique de Rembrandt Van Rijn et de Saskia Uylenburg, « lequel Titus reconnaît avoir reçu des commissaires de la Chambre des Insolvables, sous la caution d'Abraham Fransz, marchand d'estampes et amateur estimé, la somme de 6,952 florins et 9 sols, pour solde tant de la maison de son père située à Amsterdam, dans le Bree-

straat, près du pont Saint-Antoine, que du reste de la succession maternelle. » Voilà des faits authentiques, bien propres à relever Rembrandt aux yeux de la postérité, des accusations légèrement lancées contre lui ; voilà des faits de nature à ajouter, s'il est possible, un intérêt de plus à sa personne et à sa vie [1].

Il a été dit que Rembrandt, découragé par la vente de sa maison et de ses portefeuilles, avait quitté la ville d'Amsterdam et s'en était allé mourir de tristesse dans un pays inconnu. Mais il est certain maintenant, d'après des documents irrécusables, que le grand peintre ne quitta point la ville d'Amsterdam ; qu'après la vente de sa maison du Breestraat, il se retira dans un autre quartier, sur le Rosengracht, tout près de l'église appelée Westerkerk (Église occidentale). Il est même constant que Rembrandt, dont la femme était morte en 1642, se remaria en secondes noces, sans doute, avec cette paysanne de Rarep dont parle Houbraken, ce qui nous met d'accord avec ce biographe. Le fait de ce second mariage résulte en effet des pièces que M. Scheltema avait annoncées dans le discours qu'il prononça le jour de l'inauguration de la statue de Rembrandt, à Amsterdam, notamment de l'extrait mortuaire dont nous allons parler.

On a été longtemps sans savoir en quelle année mourut Rembrandt, et en quel lieu. Suivant de Piles, il était mort en 1668, et suivant Houbraken, en 1674. Mais ces deux dates sont également inexactes, et toute incertitude est levée aujourd'hui. M. Scheltema, dans ses intelligentes recherches sur Rembrandt, dont il voulut bien nous communiquer le résultat avant même la publication de son livre, a fini par découvrir, parmi les registres mortuaires de la ville d'Amsterdam, l'acte qui atteste que Rembrandt fut enseveli, le 8 octobre 1669, dans la Westerkerk (Église occidentale). Cet acte est ainsi conçu : *Deynsdach*, 8 *october* 1669. *Rembrant Van Rijn, Schilder, op de Rosegraft, teghenover het Doolhof. Laet na* 2 *kynders.* « Aujourd'hui, 8 octobre, 1669 (a été inhumé) Rembrandt Van Rijn, peintre, (demeurant) sur le Rosegraft (canal des roses) vis-à-vis le Laby-

1. On peut voir, sur Rembrandt, la troisième édition de sa biographie, dans l'*Histoire des Peintres de toutes les écoles*. Lors de la première édition, l'acte de Titus n'était pas à ma connaissance, non plus que les pièces découvertes par M. Scheltema, puisqu'elles l'ont été postérieurement. Ces pièces jettent un nouveau jour sur la vie de Rembrandt. L'honorable archiviste les a publiées en 1853, dans un ouvrage en hollandais qui a pour titre : REMBRAND. *Redevoering over het leven en de verdiensten Van Rembrand Van Rijn, met eene menigte geschiedkundige bylagen, meerendeels uit echte bronnen gebut, door Dr. P. Scheltema. Amsterdam, Van Kampen,* 1853. « REMBRANDT. Discours sur la vie et les mérites de Rembrandt Van Rijn, enrichi d'un grand nombre de pièces historiques puisées aux véritables sources, par le Dr. P. Scheltema. »

rinthe. Il laisse deux enfants. » Il résulte de cet acte que Rembrandt s'est marié deux fois, car il n'avait eu de sa première femme qu'un seul enfant né viable, Titus, lequel mourut avant son père. La note des frais des funérailles de Rembrandt, s'élevant à la somme de 15 florins, relativement considérable pour la seule inhumation dans l'église, prouve qu'il fut enterré avec pompe.

L'artiste qui va soutenir ici notre admiration, c'est surtout Rembrandt le graveur. Nous voulons mettre en lumière son œuvre incomparable, non-seulement pour le public, mais pour les artistes eux-mêmes auxquels il est en somme peu connu. Ce sera, nous l'espérons, bien mériter de l'avenir que de publier en un ouvrage complet, non-seulement le catalogue des estampes de Rembrandt (suivi du catalogue de ses peintures), avec les commentaires qu'elles peuvent inspirer ou les faits qui s'y rattachent, mais encore la reproduction fidèle de quelques pièces rares et intéressantes, choisies parmi les plus intéressantes et les plus rares de cet œuvre si étonnamment varié, si profondément curieux et parfois si sublime.

CHARLES BLANC.



LE PATINEUR

DES EXPOSITIONS PROVINCIALES

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

I

Si l'on voulait définir, au point de vue de l'art, l'année qui vient de s'écouler, il faudrait la nommer l'année des expositions. Jamais la France n'avait vu tant d'expositions d'objets d'art qu'en 1858. Outre celles qu'organisent tous les ans à Lyon, à Bordeaux, à Rouen, au Havre, à Nîmes, à Marseille, les sociétés des Amis des Arts, des villes de province demeurées jusqu'alors à peu près en dehors du mouvement artistique, ont voulu avoir des exhibitions du même genre. Dijon a eu la sienne, Blois également Chartres, Angers, Alençon, Toulouse, Limoges, Avignon : — c'était à qui s'érigerait en Manchester au petit pied, c'était à qui rassemblerait dans un local d'occasion le plus grand nombre possible de tableaux modernes ou anciens, exhumés un peu partout, et accompagnés en certains endroits de tout le bric-à-brac de l'archéologie locale.

Quelques-unes de ces expositions se sont produites à l'occasion des concours régionaux agricoles. C'est là un fait important à noter. On sait que les concours régionaux sont organisés par l'administration supérieure. C'est elle qui règle les conditions du programme, le lieu d'assemblée, les diverses catégories d'objets appelés à y figurer, — animaux reproducteurs, — instruments et produits agricoles. C'est elle encore qui nomme les jurys d'admission et de récompense. C'est elle enfin qui publie les catalogues, sortis des presses officielles. Soit que la circulaire du ministre contînt à ce sujet une invitation ou un conseil officieux, soit que l'initiative appartienne tout entière aux villes choisies pour être le théâtre des concours de 1858, toujours est-il que la plupart ont vu là l'occasion de joindre aux expositions agricoles une exposition industrielle, et quelques-unes par surcroît y ont ajouté une exposition d'objets d'art. On ne saurait trop en féliciter soit les maires, soit le ministre. C'était placer l'antidote à côté de ce qui peut devenir un poison. C'était empêcher que des

solennités créées dans le but de pourvoir à la satisfaction des besoins matériels ne dégénérassent en fêtes de la matière. Certes l'amélioration des bêtes a son prix. L'amélioration des gens vaut peut-être mieux encore· Il est bon d'avoir l'œil sur le sillon que trace la charrue, parce que du sillon sort le pain qui fait vivre. Mais l'homme ne vit pas seulement de pain. Dieu lui a fait une destinée plus haute :

Cœlumque tueri
Jussit, et erectos ad sidera tollere vultus.

Or, pour élever l'homme à la conception du beau, les expositions d'œuvres d'art sont évidemment plus efficaces que les expositions agricoles. Jamais les plus étonnants spécimens des races bovine, ovine et porcine n'auront une influence directe sur l'esprit humain. Au contraire l'aspect de tableaux, même médiocres, force à réfléchir les plus ignorants. En présence d'un objet d'art l'intelligence la plus obtuse s'étonne et se demande d'où l'homme tient un pareil pouvoir, le talent de reproduire la nature, la vie, de faire œuvre de créateur, comme Dieu.

La réunion au même chef-lieu des exhibitions d'agriculture, d'industrie et d'art offre plus d'un avantage pratique. Et d'abord il est rare qu'une ville de second ordre renferme à elle seule assez d'objets d'art pour que leur assemblage présente un intérêt sérieux. La région agricole comprenant plusieurs départements limitrophes, le cercle des exposants s'accroît en proportion ; l'exposition ne peut qu'y gagner en richesse. De plus la difficulté, en province, est moins peut-être de rassembler une collection de tableaux que de lui trouver un public. Grâce au concours agricole, ce public existe. Tel qui ne se dérangerait pas dans le but de voir des peintures vieilles ou neuves, fait plusieurs lieues pour contempler une réunion de bœufs bien engraissés, une machine à casser des noix, du pain de betterave ou du guano. Or, une fois dans la ville où se produisent de telles merveilles, on ne s'en va pas sans avoir tout vu, et l'on entre volontiers à l'exposition des tableaux, dût-il en coûter quelque chose.

Il serait donc à désirer que ce qui n'a été, en 1858, qu'une innovation partielle, devînt à l'avenir une mesure générale. Et comme, en ce beau pays de France, on ne saurait rien faire de bon si le gouvernement ne donne le branle, ce serait au gouvernement à comprendre désormais dans le programme des concours régionaux une exposition de peinture. L'invitation officielle suppléerait ainsi au peu d'initiative de certaines municipalités.

Quant à l'utilité générale de ce genre d'expositions, elle n'est pas à

démontrer. On nous permettra toutefois d'insister sur certains résultats positifs qui deviendraient d'autant plus importants si les expositions de province pouvaient concorder avec les expositions régionales, ainsi que cela s'est vu en 1858, à Avignon et à Limoges.

Il semble, au premier abord, qu'il y ait dans un tel fait double emploi avec les exhibitions de tableaux modernes organisées chaque année par les sociétés artistiques des départements. Cependant le but est tout autre. C'est aux artistes les plus distingués de l'époque, on pourrait dire de l'année, et principalement aux artistes parisiens que les sociétés artistiques empruntent les œuvres de peinture et de sculpture imposées par elles à l'admiration du public plutôt que soumises à son jugement. Elles se proposent avant tout d'exciter le zèle des amateurs en leur offrant le moyen de se procurer, sans sortir de chez eux, soit par les chances du sort, soit par l'achat direct, des tableaux d'une authenticité garantie et d'une valeur courante positive. En même temps, elles encouragent le talent local, en lui montrant comment font ceux dont on achète les œuvres. Mais la place réservée aux artistes du pays se trouve par là fort restreinte.

Au contraire une exposition régionale n'aurait que faire des peintres ou des sculpteurs parisiens. Son but est de produire au grand jour de la publicité tout ce qui, dans le rayon de son ressort, manie le pinceau, le ciseau ou le crayon, d'une main timide, inhabile souvent, mais courageuse. Ce sont les enfants perdus de l'art en province, illustres ou non, qu'elle convie à se nommer en public, et, ce que les artistes ne font pas toujours, elle distribue des récompenses aux plus méritants. Aussi le résultat devra-t-il différer autant que le but. L'effet certain et constaté de ces sociétés sur les artistes de province est de les pousser à l'imitation exclusive de l'art parisien, de leur faire envisager Paris comme le dernier terme de leur ambition. Dégoûtés du pays qui les a vus naître, ils tournent le dos à la nature, aux mœurs, à l'histoire, à la religion de ce pays, pour épouser toutes les banalités des ateliers de Paris, — nature artificielle, — genre poncif, — histoire académique, — religion d'antichambres ministérielles.

Les expositions régionales, si elles passaient dans nos mœurs, auraient un résultat tout opposé. Elles attacheraient l'artiste au sol qui lui a donné naissance, elles le laisseraient au sein de l'atmosphère qu'il a toujours respirée, au milieu du cercle d'impressions, d'idées, de traditions qui ont bercé son enfance, en un mot elles l'abreuveraient aux seules sources d'inspiration qui peuvent lui former une personnalité naïve. Sûr de trouver autour de lui une publicité suffisante, content des ressources d'éducation que fournissent les écoles communales des chefs-lieux, il n'irait pas demander à Paris des succès d'un jour pour des travaux

éphémères. Au milieu des conditions plus douces de la vie provinciale, son talent, au lieu de s'user par une activité incessante et fiévreuse, grandirait à l'aise, et il prendrait le temps de penser ses œuvres. On verrait ainsi naître des écoles régionales, aussi diverses d'intentions et de procédés que le furent jadis les écoles d'Italie. — Et, si l'on veut y regarder de près, la vie de l'art en France est à ce prix. Ni la centralisation académique, ni le morcellement des individualités ne constitue pour l'art des conditions de vitalité saines. L'acclimatation tue l'originalité du génie. Venise est moins éloignée de Milan que Marseille ne l'est du Havre, et la distance de Bordeaux à Strasbourg dépasse de beaucoup celle de Parme à Rome. Cependant les artistes de Strasbourg, de Bordeaux, du Havre et de Marseille s'en vont tous également chercher l'acclimatation parisienne; comme si Titien, Léonard de Vinci, Corrége et Raphaël avaient sucé le même lait! Étonnez-vous après cela que l'art français ne semble qu'un reflet de l'école éclectique de Bologne!

De plus, en appelant les ouvrages des maîtres anciens à prendre place à côté des œuvres des artistes vivants, une exposition régionale, organisée comme celle d'Avignon par exemple, crée pour ces derniers et pour le public un point de comparaison dont l'effet ne peut être que d'élever le niveau de l'art. Les sociétés artistiques sont obligées d'accepter quantité de tableaux qui n'ont d'autre valeur qu'une certaine adresse de métier, ou la reproduction des qualités et plus souvent des défauts à la mode, œuvres éphémères propres seulement à dérouter le goût public et à fourvoyer le talent. Or, ces mérites, obtenus par artifice, ne se soutiennent pas à côté des qualités plus franches des œuvres anciennes. J'en appelle à tous ceux qui ont visité les musées de province où les maîtres le plus à la mode de nos jours commencent à coudoyer les maîtres d'autrefois. Le rapprochement est désastreux pour les premiers, et souvent les vieilleries qui les écrasent sont signées d'un nom tout à fait inconnu. Il est vrai que les artistes vivants regardent peu les tableaux anciens. Ils n'ont guère le respect de leurs devanciers, et le mot de *perruque* est vite lâché. Mais le public les regarde, et il y trouve un critérium pour juger les tentatives modernes.

Les cabinets des amateurs de province sont en général tellement ignorés qu'ils passent, aux yeux mêmes de leurs compatriotes, pour n'exister pas. Qu'un homme de goût débarque à Nantes ou à Bordeaux, non-seulement personne ne sera en état de lui indiquer chez qui il pourra voir de beaux tableaux, de belles estampes, de beaux ivoires, de beaux bronzes, mais s'il vient à nommer quelque possesseur de pareilles choses, on lui rira au nez. Une exposition régionale met en lumière ces trésors inconnus.

Elle montre l'usage que certains savent faire, non pas de leurs richesses, mais d'économies souvent bien modestes. Elle appelle l'estime publique sur des hommes obscurs, relégués par leur position apparente au bas de l'échelle sociale, et dont elle révèle les instincts élevés. Par là elle pousse à suivre leur exemple ceux qui attendent d'être devenus millionnaires pour faire leurs preuves de goût. Enfin, n'y eût-il dans une telle exposition qu'un intérêt de statistique, il faudrait encore s'en applaudir. Quels documents précieux pour l'histoire de l'art, si les siècles passés nous avaient légué le relevé des tableaux anciens existant à telle époque, dans telle ville, aux mains de tels et tels amateurs !

Il est impossible que parmi les œuvres tirées par l'exposition régionale des pénombres d'un cabinet d'amateur, il ne s'en trouve pas qui appartiennent à un maître tout à fait inconnu ou peu célèbre. Il devra, à coup sûr, s'en rencontrer un grand nombre dont l'auteur, né dans le pays et condamné par la pauvreté, ou telle autre cause fatale, à n'en pas sortir, aura vu de son vivant sa réputation ne pas dépasser l'ombre du clocher de sa paroisse, et sera retombé après sa mort dans l'oubli et le dédain. Combien peut-on en compter, de ces artistes provinciaux qui attendent encore, au fond de leur tombe dédaignée, le jour d'une réhabilitation solennelle ! Leurs œuvres nous entourent, quelques *malins* du pays savent leur nom, et ce nom n'est inscrit nulle part. L'histoire de l'art français ne sera possible que lorsque les immenses lacunes de l'art provincial auront été comblées. Un esprit distingué a appliqué à cette œuvre de réhabilitation les ressources d'un jugement exercé et d'une profonde érudition ; mais, après avoir rendu le bienfait d'une renommée posthume à Finsonius, à Jean Daret, à Bernard Levieux, et à quelques autres, M. de Chennevières s'est arrêté devant l'énormité de sa tâche. Les expositions régionales la lui rendraient facile.

Ce qui a manqué aux expositions de 1858, pour les rendre vraiment sérieuses et leur donner une influence directe sur les destinées de l'art, c'est l'unité de conception. Les unes ont été improvisées à la hâte, les autres se sont formées comme par hasard, la plupart ont dû leur organisation à une coterie un peu plus puissante ce jour-là que les autres. De là des tiraillements, des indécisions, et, en fin de compte, des avortements regrettables. Il en sera toujours ainsi, tant que ces sortes d'entreprises seront laissées à l'initiative individuelle. En France, on le sait, il n'y a de terrain neutre que le terrain administratif. Croyez que si les concours agricoles s'organisaient d'eux-mêmes, ils demeureraient stériles. Jacques n'enverrait pas ses vaches à un concours dont Pierre se serait fait le promoteur. Mais qu'une lettre officielle les mande l'un et l'autre à la préfec-

ture, ils s'embrasseront dans l'antichambre. Si donc les concours régionaux produisent des résultats utiles, c'est qu'ils sont placés sous la main du gouvernement. Il en serait de même pour les expositions artistiques. Tel amateur qui ferait la sourde oreille le jour où une commission de ses concitoyens viendrait le supplier de prêter ses tableaux, les portera lui-même sur ses épaules, pour peu que le préfet les lui demande. Que s'il arrive à cette occasion un délégué de Paris, ainsi que cela a lieu pour l'agriculture, il ne saura plus à qui entendre, tant les sollicitations se feront vives autour de lui.

Le même défaut d'unité s'est rencontré dans l'organisation. A Blois, à Dijon, à Toulouse, l'exposition s'est bornée aux artistes vivants, c'est-à-dire que le public a revu à Toulouse, à Lyon, à Blois, les œuvres déjà admirées au salon parisien de 1857. Les artistes du pays ont fourni leur contingent sans doute, mais enfin il n'y avait là rien de plus que dans les expositions des sociétés artistiques. A Limoges, une collection d'émaux anciens est venue du moins protester en faveur du passé contre les banalités du présent. La ville d'Avignon a fait un pas de plus hors de l'ornière ; chez elle, les tableaux anciens et les tableaux modernes se rencontraient en nombre égal. A Chartres et à Angers, l'exposition a osé être franchement archéologique : on y a vu figurer des tableaux anciens, et en même temps des bronzes, des ivoires, des meubles, en un mot tout l'attirail de la curiosité. Mais les tableaux modernes étaient absents.

En somme, aucune de ces expositions n'a présenté un ensemble complet; aucune, par conséquent, n'a réussi à être ce qu'elle devait être, une exposition artistique et archéologique à la fois. La cause de cet insuccès tient évidemment à l'indécision de la pensée qui a présidé à leur organisation.

Et cependant les précédents ne manquaient pas. Il ne peut être ici question de Manchester. Autant vaudrait parler du Léviathan à propos de régates. Mais au-dessous de cette exhibition formidable des trésors de tous les temps, de tous les pays, de tous les genres, prototype des expositions à venir, il eût été facile de trouver des modèles plus à la portée d'une ville de province. Depuis longtemps déjà, la Belgique a donné l'exemple. Il nous souvient d'avoir vu à Anvers, en 1854, une exposition artistique et archéologique à la fois, que la Société royale d'encouragement des beaux-arts avait organisée pour célébrer l'anniversaire de la fondation de la Gilde de Saint-Luc. Cent quatre-vingt-cinq amateurs, appartenant presque tous à la ville d'Anvers, avaient vidé dans les salons de la rue de Vénus, les merveilles de leurs riches cabinets. Le nombre des tableaux s'élevait à quatre cent cinquante-six, et les objets d'art et de

curiosité, confondus en une seule catégorie, occupaient 1494 numéros du catalogue. La municipalité d'Anvers, le chapitre de la cathédrale, l'administration des hospices, le couvent des Sœurs grises, s'étaient empressés de leur côté d'apporter ce qu'ils possédaient de plus précieux. Aussi avait-on réuni une des plus belles collections de tableaux flamands qui se puisse imaginer. Ceux de Rubens s'élevaient à vingt-deux; Van Dyck en comptait dix-neuf; Jordaens onze; Téniers, onze également, Sneyders, sept; Emm. de Witt, cinq; Ommeganck, dix. Nul ne faisait défaut, de la brillante pléiade, ni Van-Eyck et sa sœur Marguerite; ni Hemling, et Quentin Matsys, ni les Breughel, les Franck, les Porbus, sans oublier Otto Venius, Adrien Branwer, Peter Neefs, et les autres. L'école hollandaise ne présentait pas un moindre intérêt. Autour d'un chef-d'œuvre de Rembrandt se rangeaient tous les petits maîtres, les Gérard Dow, les Miéris, Terburg, les Van Ostade, C. Dussart, Jean Steen, Cuyp, Lingelbach, Brackenburg: neuf tableaux de Ph. Wouwermans, sept paysages de Ruysdaël, dont quatre *Cascades*, un précieux Hobbéma, six Wynants; — l'admiration ne savait à qui se prendre, et nous ne parlons pas des peintres représentés par une ou deux toiles seulement: Both, Van Goyen, Van der Néer, Berghem, Karel Dujardin, Abraham Hondius, Baknhuysen, Dubbels, Bonaventure Peeters, Guil. Van de Velde, et, dans un autre ordre de sujets, Van der Heyden, Abraham, Mignon, Van Huysum, David de Héem, en un mot les plus grands noms, les plus charmants magiciens de la peinture hollandaise. Quelques bons spécimens des écoles étrangères aux Pays-Bas complétaient cet ensemble. C'étaient, pour l'art allemand, Albert Durer, Lucas Cranach, et le chasseur Ruthart; — pour l'art italien, André del Sarte, Sébastien del Piombo, Tiepolo, et Canaletti; Ribera et Velasquez, pour l'art espagnol. L'art français ne faisait pas non plus trop vilaine figure, non pas à cause d'un Patel baptisé du grand nom de Claude, ou d'un Nicolas Poussin douteux, ou d'un *Christ en croix* de Lebrun. Trois noms suffisaient pour maintenir l'école française à son rang: Greuze, avec quatre têtes de jeunes filles; — Géricault, et son *Convoi de chevaux percherons;* — Marilhat, enfin, le poëte Marilhat, avec un de ces souvenirs d'Égypte où a passé toute la mélancolie de son âme, *les Tombeaux des Califes.*

Parmi les heureux possesseurs de ces trésors, il en est qui avaient envoyé plus de vingt tableaux, tels que M. Geelhand de Labistrade et M. Schuermans. D'autres s'étaient bornés à détacher quelques diamants de leur riche écrin: ainsi, M. Van der Schrieck, de Louvain, n'avait consenti qu'a regret à se séparer de trois morceaux de son inestimable cabinet.

La collection d'objets d'art offrait, s'il se peut, plus d'intérêt encore. Si la grande sculpture y manquait complétement, on y trouvait en revanche le plus complet et le plus amusant assemblage de tout ce qui se range sous le nom générique de curiosité. Ainsi les ivoires, presque tous signés du nom de Duquesnoy et de W. Pompe; — les sculptures sur bois, les terres cuites, les bronzes, et quelques figures d'enfants ou bas-reliefs de marbre y formaient le lot de la sculpture familière. Sous de longues vitrines s'étalaient les dessins de maîtres; les estampes, malheureusement en petit nombre; les manuscrits, les incunables, et tout à côté les émaux et les médailles. Dans les émaux, le premier rang appartenait de droit à la collection du baron de Theis, consul général de France, collection riche de 295 pièces. Pour les médailles, le catalogue comprenait, sous le nom de Ferd. Geelhand, seulement 128 numéros. Des meubles en laque de Chine et du Japon, ou en bois sculpté, des cabinets incrustés en ivoire ou en marqueterie, des bahuts, des dressoirs, des crédences, des tables en mosaïque de Florence étaient couverts des plus précieux objets ciselés d'or et d'argent : calices, ostensoirs, bénitiers, gobelets, cassettes, de bijoux, de pierres précieuses, de camées. Ailleurs d'autres tables, drapées de tapis d'Orient, supportaient les faïences, les majoliques, les porcelaines empruntées à la Chine, au Japon, à la Saxe, aux manufactures de Sèvres, de Madrid, du Mogol; les verreries de Venise, les grès flamands. Rien de plus remarquable en ce genre que la collection des grès bleus et coloriés, de poterie grise et brune, rassemblée par M. Éd. Ter Bruggen, et comprise sous 143 numéros du catalogue. Les murs disparaissaient derrière de belles tapisseries d'Arras et des Gobelins, contre lesquelles on avait suspendu en trophées, ici des instruments de musique précieux par leur antiquité, là des armes anciennes, tromblons, fusils à rouet et à mèche, dagues espagnoles, haches de bourreau; des armes orientales ou javanaises; enfin des ustensiles empruntés à toutes les peuplades sauvages de l'Amérique, de l'Asie et de l'Océanie.

On le voit par cette rapide analyse, rien ne manquait à l'exposition d'Anvers, rien n'était oublié de ce qui peut piquer la curiosité du public, éveiller l'attention des hommes de goût, intéresser le savant et l'artiste. Mais ce qui constituait l'originalité de cette exhibition encyclopédique, c'était son caractère non-seulement national, mais presque exclusivement local. De là l'importance attribuée aux poteries de fabrique anversoise, aux objets de sauvagerie et de chinoiserie que le commerce apportait jadis à Anvers; de là l'abondance des tableaux signés d'un nom flamand; de là enfin l'immense part faite au chef vénéré de l'École. Il semblait que Rubens fût le saint de cette fête. Aussi la foule se pressait-elle autour

d'une vitrine où l'on avait disposé quelques objets ayant appartenu à l'illustre maître : « un collier en or, composé de perles en cristal de roche et croix émaillées garnies de rubis; » — « une épée à garde ciselée, cadeau de Charles Ier, et les lettres patentes qui accompagnaient cet envoi, en date du 13 décembre 1630, » — et le « collier de l'ancienne confrérie des arquebusiers d'Anvers, donné à Rubens en 1620, par le chevalier Rockox. »

Certes il y aurait mauvaise grâce à se plaindre de ce que chacune des expositions de 1858 ne présentait pas la même abondance ni le même choix d'objets que celle que nous venons de parcourir à la hâte. Anvers est Anvers après tout, c'est-à-dire la patrie de grands artistes et de grands amateurs. Mais ce qu'on peut constater avec douleur, c'est qu'en réunissant Chartres, Dijon, Angers, Blois, Avignon, Limoges et Toulouse, on n'obtiendrait pas l'équivalent des merveilles exposées à Anvers. Et pourquoi? La pénurie d'objets d'art et de curiosité est-elle donc si grande chez nous, que les efforts réunis de plusieurs villes ne puissent atteindre au résultat qu'Anvers a su produire par ses seules ressources? Non, sans doute. Nos départements du nord, comme ceux du midi, renferment, sous forme de collections ou éparses entre les mains des particuliers, de précieuses épaves. D'où vient donc qu'elles s'obstinent à se cacher? On ne peut s'en prendre qu'à l'indolence de la vie provinciale, et à l'indifférence, — si ce n'est pire, — promise en France à toute œuvre dont le gouvernement ne prend pas l'initiative.

L'année 1859 verra s'ouvrir six concours régionaux : seront-ils accompagnés d'expositions artistiques et archéologiques? Il faut le désirer. Et cela sera, si le gouvernement veut bien dire un mot à ce sujet, ou seulement faire un signe de tête. Les concours régionaux agricoles sont du ressort du ministre de l'agriculture et du commerce. C'est à un inspecteur général de l'agriculture, délégué *ad hoc* par le ministre, qu'est dévolu le soin de les organiser. De même, les expositions régionales d'objets d'art rentrant dans les attributions du ministre de l'intérieur, ce serait à ce dernier à nommer un délégué chargé de leur organisation. Or, nous possédons, Dieu merci, des inspecteurs des Beaux-Arts. En leur confiant cette tâche, le ministre donnerait à leur zèle une nouvelle occasion de se produire. Arrivé dans le chef-lieu du concours, l'inspecteur des Beaux-Arts n'aurait plus qu'à agir comme son collègue de l'agriculture. Comme lui il convoquerait les principaux artistes et amateurs de la ville et des départements voisins, et les formerait en jurys d'admission et de récompense, ainsi que cela s'est pratiqué à Dijon et à Limoges. Ce système présenterait au moins une garantie sérieuse. Si aveugle ou si partial que fût le jury, son président pourrait lui prêter ses lumières.

L'essentiel serait de bien savoir ce que l'on veut. Si les expositions de 1858 n'ont pas produit un résultat d'ensemble, c'est qu'on ne s'était pas rendu compte de ce qu'elles devaient être. Pour que celles de 1859 portent les fruits que l'on est en droit d'en attendre, il suffirait de les organiser d'après des principes homogènes, selon des règles fermement établies d'avance. Ces principes et ces règles ressortent de l'examen que nous avons fait de l'exposition d'Anvers, et des points de comparaison que nous ont offerts les catalogues de Dijon, de Limoges, d'Avignon, etc. — Nous allons tâcher de les formuler.

II

Deux grandes divisions sont avant tout nécessaires. — Les objets d'art proprement dits, et les objets de curiosité.

Les objets d'art proprement dits se classent suivant l'usage ainsi qu'il suit : — 1° Les tableaux. — 2° Les dessins, aquarelles, gouaches. — 3° Les gravures, lithographies, photographies. — 4° Les statues et bas-reliefs. — 5° Les plans et modèles d'architecture.

Ces objets d'art peuvent être empruntés à trois sources différentes : — L'art moderne, l'art ancien, l'art local. Examinons tour à tour chacune de ces catégories.

Pour l'art moderne, un appel est fait à tous les artistes français, mais spécialement aux artistes de la circonscription régionale, soit qu'ils habitent le pays, soit qu'ils aient transporté leur demeure à Paris, ou dans une autre ville, ou même à l'étranger. Ils sont priés d'envoyer, non pas leurs œuvres les plus récentes, mais les meilleures, réclamées dans ce but aux amateurs, aux musées, aux églises ou communautés religieuses qui les possèdent. Ici le jury d'admission n'a évidemment à se préoccuper que du mérite, et la moyenne du mérite doit être maintenue assez basse, pour permettre au plus grand nombre possible d'artistes provinciaux de participer à l'exposition. Les œuvres de cette catégorie, classées à part, occupent un emplacement spécial.

En ce qui touche l'art ancien et l'art local, l'appel s'adresse, non plus aux artistes, mais aux amateurs, ou plutôt à quiconque possède un bel objet d'art et consent à le déposer pendant quelque temps dans le local de l'exposition. Les administrations municipales ou autres, les fabriques des églises, les communautés religieuses, sont l'objet de démarches toutes particulières de la part des membres de la commission d'organisation. Il arrive en effet que telle église de village possède une œuvre du plus

haut intérêt ou d'une grande importance historique, qui restera inconnue, si personne ne songe à l'y aller chercher ; et d'autre part, les paroisses, couvents, hospices, mairies ou tribunaux d'une ville, recèlent souvent, dans un coin ignoré, au fond d'un réduit obscur, d'excellents tableaux, tandis que les plus mauvais se prélassent à la plus belle place. Tirer de ces ténèbres de l'ignorance ou de l'incurie, des œuvres réellement dignes d'être connues, c'est enrichir le domaine de l'art, c'est fournir aux recherches de la science des documents qui bouleversent souvent tout un système. Mais ici une distinction nous semble nécessaire, et c'est pourquoi nous avons établi deux catégories : l'une qui, sous le nom d'art ancien, embrasse tous les objets d'art ayant pour auteurs des peintres, sculpteurs, graveurs ou architectes qui ne sont plus ; l'autre qui se restreint aux œuvres intéressant l'histoire du pays, soit par le nom de l'artiste, soit par le sujet représenté, par la date ou par telle autre circonstance accessoire, et nous l'appelons la catégorie de l'art local.

Dans la première, — l'art ancien, — si le jury d'admission se laisse guider par l'attribution de l'amateur, s'il se laisse séduire par la célébrité du nom présumé de l'artiste, c'en est fait de l'exposition. Mais devra-t-il s'ériger en tribunal de critiques, et discuter l'attribution de l'amateur ? — Non, sans doute. Le seul parti à prendre en pareille matière, c'est de faire abstraction complète du nom indiqué, et de ne reconnaître pour les œuvres anciennes que deux conditions d'admission : la beauté de l'œuvre et son bon état de conservation. Tel tableau que son possesseur prône comme un Raphaël peut être fort laid, et tel autre qu'il croira de Baroche peut être fort beau. Le mérite intrinsèque de l'œuvre, sa valeur esthétique doit donc, avant tout, décider de son admission et de son rejet. Et quant à la conservation, de même qu'on a dit :

Un dîner réchauffé ne valut jamais rien,

on dit avec tout autant de raison :

Un tableau retouché ne valut jamais rien.

Un Titien repeint devient une non-valeur. Il en est de la main du restaurateur comme de la signature de certains insolvables, qui apposée sur une feuille de papier timbré lui fait perdre sa valeur légale. Tableau, dessin, estampe, statue, dès qu'un objet d'art a subi la retouche, il est déprécié. Il n'a plus la vérité, il n'a plus la fleur, il n'a plus l'âme. Or c'est l'âme qui met le spectateur en communication avec l'artiste : à la première intervention d'un tiers, cette communication cesse, l'âme s'en-

vole, l'artiste disparaît de son œuvre, le spectateur n'a plus devant les yeux qu'un mensonge. Ainsi point de tableaux repeints, — point de dessins rapetassés, — point d'estampes reprises au crayon ou à l'encre, — point de ces marbres qui semblent couverts d'ulcères, — point de ces terres cuites devenues de véritables mosaïques, etc. Si la commission a le courage de proscrire tout ce qui porte un masque d'hypocrisie, elle restreindra sans doute beaucoup le nombre des œuvres exposées, mais elle n'exposera que des œuvres de valeur, des œuvres intéressantes, instructives, utiles. Et dans le nombre, nous osons le dire, il ne se trouvera pas beaucoup de copies. Les copies ont pour elles la conservation, elles n'ont pas la beauté. Au surplus, sur ce chapitre comme sur celui des fausses attributions, c'est au public seul à prononcer. La commission d'organisation n'a autre chose à faire que d'inscrire en tête de son catalogue : — « Le catalogue porte, comme auteurs, les artistes indiqués par MM. les « exposants : sur ces derniers seuls retombe la responsabilité de leurs « désignations. »

Des règles aussi sévères ne sont plus applicables à la catégorie que nous avons nommée de l'art local. Ici la valeur esthétique cède le pas à l'importance historique. Tel objet très-laid, très-vulgaire ou très-délabré, aura droit d'admission s'il sert à représenter un artiste peu connu du pays, ou s'il reproduit les traits d'un homme célèbre, ou s'il a trait à un grand événement. Les copies même en ce cas ont leur prix, et la conservation ne fait rien à l'affaire. La condition *sine quâ non*, c'est évidemment la valeur historique locale. — Et qu'on ne dise pas qu'une telle catégorie d'objets n'a que faire dans une exposition artistique. Son utilité saute aux yeux. Une exposition purement artistique risquerait fort, avec les conditions d'admission précédemment établies, de rester aux trois quarts vide. Les chefs-d'œuvre ne courent pas les rues, surtout en province. Il importe, dans l'intérêt de la science, de faire à l'histoire locale une large part, et, dans l'intérêt de l'art, il n'importe pas moins de classer séparément les œuvres, évidemment inférieures, de cette catégorie. Donc, réunir le plus grand nombre possible de tableaux, estampes, statues, bustes ou bas-reliefs, dessins d'architecture ou autres, ayant pour auteur un artiste né dans la circonscription régionale de l'exposition ; y joindre les tableaux, dessins, estampes, statues, etc., sans nom d'artiste connu, qui ont trait à l'histoire du pays, — portraits de personnages illustres, — représentations d'événements importants ou curieux, — reproductions des coutumes locales, des fêtes, des costumes indigènes, — vues d'anciennes localités ou de monuments aujourd'hui détruits, — projets d'édifices ou d'embellissements non réalisés, — sans oublier même les docu-

ments purement topographiques, plans et cartes manuscrits ou gravés, qui reproduisent la physionomie du passé, ni les travaux ou projets de travaux d'ingénieurs habiles : tel doit être, à notre sens, le programme d'une exposition d'art local, partie intégrante et nécessaire de toute exposition de province. Il y a là pour les organisateurs une noble tâche à accomplir : le zèle des amateurs ne peut manquer d'y répondre. C'est une belle carrière ouverte au patriotisme de tous.

La seconde des deux grandes divisions que nous avons établies tout d'abord comprend les objets de curiosité. Ils peuvent se classer sous neuf titres principaux : — 1° Les dérivés de la peinture : vitraux, émaux, miniatures, mosaïques, etc.; — 2° Les applications familières de la sculpture, — sur ivoire, sur bois, — en cire, en bronze, en or, en argent, etc.; — 3° La gravure en creux ou en relief, sur métaux ou autres corps, c'est-à-dire les médailles, les monnaies, les camées, les nielles, etc.; — 4° La ciselure et l'orfévrerie; — 5° La céramique, qui comprend la poterie, les faïences et majoliques, les porcelaines et biscuits; — 6° Le mobilier proprement dit : bahuts, tables, bureaux sculptés, incrustés, ou en marqueterie; — glaces, miroirs, cadres, pendules; — tapis, tapisseries, étoffes, etc.; — 7° Les armes et ustensiles; — 8° Les produits de l'art graphique et typographique : manuscrits, incunables, livres rares et précieux; — 9° Enfin tous les objets compris dans la classification précédente, qui sont exotiques, soit qu'ils proviennent de l'Orient, de la Laponie, de la Perse, de la Chine, ou des peuplades sauvages de l'Océanie; tout ce qui, en un mot, peut concourir à former un musée ethnographique. Le cadre est vaste, on le voit. L'Exposition d'Anvers nous a montré qu'on peut le remplir sans trop d'efforts; mais ici encore la prudence et le choix sont nécessaires. Il faut prendre garde de faire d'une exposition un bazar. Aussi la première condition à exiger des objets présentés nous paraît être le caractère artistique. La matière importe peu, la difficulté du travail pas davantage. Les produits de l'industrie ont leurs exhibitions spéciales : tout objet qui ne porte pas le cachet de l'art doit être sévèrement exclu. La rareté aussi est un caractère essentiel, si l'on ne veut se voir encombré de banalités de toutes sortes. L'antiquité constitue un mérite particulier. Enfin la préférence doit être acquise aux objets de fabrication locale.

Un tel programme, si compliqué qu'il paraisse, est-il possible à remplir? — Non, disent la plupart de nos expositions provinciales. — Oui, répond l'exposition d'Anvers, qui nous en a fourni presque tous les traits. Mais en supposant qu'il pût être rempli, tout ne serait pas dit encore. Le plan d'organisation que nous avons essayé de tracer n'est que la moitié de la besogne. Il ne suffit pas de rassembler à jour fixe, dans des salles

ouvertes au public, une collection d'objets d'art et de curiosité qui satisfasse à notre programme, et de l'y laisser exposée pendant un mois ou deux. Il n'y aurait là qu'un bien fugitif et temporaire. Une exposition, quelle qu'elle soit, doit désirer un bien durable : elle doit vouloir se survivre à elle-même, sous peine de n'être qu'un spectacle semblable aux spectacles de la foire. Il faut, en un mot, qu'elle laisse après elle un catalogue qui puisse servir de document dans l'avenir. La rédaction du catalogue n'a pas moins d'importance que l'organisation de l'exposition.

Pour se convaincre de cette vérité, il suffit de comparer les catalogues de nos expositions provinciales avec celui de l'Exposition d'Anvers, à laquelle nous sommes toujours forcés de revenir. La plupart de nos catalogues sont des documents sans valeur, bons seulement à dérouter les archéologues assez simples pour y chercher un renseignement sérieux. Celui d'Anvers, quatre ans après l'exposition dont il garde le souvenir, nous a fourni les indications les plus précieuses. Et cependant la rédaction n'en est pas complétement satisfaisante : les tableaux s'accumulent sans ordre sous le nom de l'amateur qui les a exposés, de telle sorte que le même peintre se trouve répété autant de fois qu'il s'est présenté de ses tableaux chez les différents amateurs d'Anvers, et ces derniers ne sont même pas disposés selon l'ordre alphabétique. De plus, les sculptures ne forment pas une classe à part, ce qui nous paraît un grave défaut de méthode.

La division établie entre les objets d'art et les objets de curiosité doit être la base même du catalogue. Sous le titre : I[re] partie, se rangeront les trois catégories d'objets d'art que nous avons distinguées. La II[e] partie comprendra exclusivement les objets de curiosité.

Dans la première partie, il importe de conserver la distinction des trois catégories : — I. Art moderne. — II. Art ancien. — III. Art local. Les objets des trois catégories n'auront qu'un seul numérotage ; mais dans chacune ils seront classés suivant l'ordre alphabétique des noms d'auteurs, ordre excellent, non-seulement pour la facilité des recherches, mais encore et surtout pour la critique. Réunir sous le nom de Raphaël ou de Rubens les tableaux attribués à ces maîtres par des amateurs différents, c'est établir *ipso facto* une comparaison qui est la meilleure des critiques. Cinq titres, répétés à chaque catégorie, désigneront la nature des objets d'art : peinture, dessin, estampes, sculpture, architecture.

A chaque objet mentionné, le catalogue doit faire connaître tous les détails propres à caractériser l'œuvre, c'est-à-dire tout ce qui se rapporte à son auteur, à sa nature, à sa provenance. Ainsi il indiquera d'abord : — 1° le nom de l'auteur ; — 2° son ou ses prénoms ; — 3° le lieu de sa

naissance; — 4° dans la première catégorie, où il s'agit d'un artiste vivant, son maître, son adresse, les récompenses qu'il a obtenues, et dans les deux autres catégories, art ancien et art local, les dates de naissance et de mort, et l'École.

Puis viennent, après le numéro d'ordre, les détails relatifs à la nature de l'œuvre : 1° le sujet, indiqué le plus brièvement possible, excepté dans la catégorie de l'art local, où l'on ne doit pas reculer devant un développement historique indispensable; — 2° la matière, le genre et le procédé pour les peintures, bois, toile, cuivre; pour les sculptures, statue, buste, groupe, bas-relief, en marbre, bronze, terre cuite, plâtre, etc.; pour les dessins, à la sanguine, au crayon noir, à la mine de plomb, lavé à l'encre de Chine, à la sépia, à l'aquarelle, à la gouache, sur papier vélin, étoffe, etc.; pour les estampes, gravure à l'eau-forte, au burin, à l'aqua-tinta ou pointillé, en fac-simile, etc.; lithographie, chromo-lithographie, photographie, etc.; — pour l'architecture, plan, coupe, élévation, vue, perspective, carte, ou modèle en plâtre, en liége, en bois, en carton, etc.; — 3° la dimension, au moins pour les œuvres anciennes; — 4° les signatures, monogrammes ou dates, inscrites sur l'œuvre même; — 5° les reproductions qui en ont été faites; — 6° la provenance : la provenance de l'œuvre, c'est-à-dire, dans la catégorie de l'art moderne, les expositions parisiennes ou provinciales où l'œuvre a figuré; les musées, églises ou cabinets d'amateurs qui la possèdent actuellement; et, dans les deux autres catégories : les ventes ou collections célèbres par lesquelles elle a passé; le nom du possesseur actuel.

Ces détails paraissent bien longs et bien compliqués. Ils semblent imposer au rédacteur du catalogue un travail terrible, et entraîner des frais d'impression considérables. Il n'en est rien. Pour la première catégorie, ce sont les artistes eux-mêmes qui fournissent ces détails; pour les deux autres, ce sont les amateurs. Le jury d'admission peut interdire l'entrée de l'exposition à toute œuvre qui ne se présente pas accompagnée du bulletin de déclaration conforme au modèle. Et quant à l'impression, ces détails se réduisent à peu de chose, témoin, d'une part, les derniers livrets des expositions parisiennes; et, d'autre part, les excellents catalogues du Louvre, rédigés par les soins de M. Villot.

Prenons un exemple pour chacune des trois catégories :

I. Art moderne.

Chantard (Joseph), né à Avignon, élève de M. Henri Lehmann et d'Ary Scheffer, demeurant à Paris.

25. *Le Christ au tombeau.* — T. H., 1m; l., 2m50. — Exposé à Paris en 1850.
(Appartient à l'auteur.)

II. Art ancien.

VERNET (Joseph), né à Avignon. 1714-1789. École française.

297. *Le Matin.* — C. H., 0m29; l., 0m43. — Gravé par Aliamet.
Ventes de Villette, 1765, Randon de Boisset, 1777, et marquis de Changran, 1780. (Appartient à M. de Chabert.)

III. Art local.

PUGET (Pierre), né à Marseille. 1622-1694. École française.

332. *Projet de place Royale* pour la ville de Marseille. — Dessiné à la plume et lavé à l'encre de Chine sur vélin. — H., 0m22; l., 0m60.

Ce projet, dressé sur la demande des échevins de Marseille et présenté à Louis XIV, fut rejeté par le roi comme trop dispendieux. — Collection de M. de Panisse, au château Borély. (Appart. à la ville de Marseille.)

La deuxième partie, celle des objets de curiosité, n'exige pas des indications aussi nombreuses ni aussi détaillées. Mais, d'abord, quel classement devra-t-on adopter? L'ordre alphabétique par noms d'auteurs est impossible, attendu que la plupart du temps il n'y a pas d'auteurs connus. Faut-il diviser les objets en catégories, et classer à part les émaux, les porcelaines, les ivoires? Nous ne le pensons pas. Ce serait un travail beaucoup trop long, et, à l'impression, une répétition fastidieuse des mêmes noms d'amateurs. Un expédient est ici nécessaire, et le meilleur nous paraît celui du catalogue d'Anvers, le classement par noms d'amateurs, suivant l'ordre alphabétique. Un seul numérotage, mais distinct de celui de la première partie, comprend tous les objets, à quelque catégorie qu'ils appartiennent. Sous le nom du possesseur, à la suite du numéro, se trouve la description, qui indique : 1° le sujet; — 2° la nature du travail; — 3° la date certaine ou approximative; — 4° le nom de l'auteur, s'il est connu; — 5° la provenance ou le pays; — 6° les circonstances accessoires, détails historiques, etc.

Le catalogue d'Anvers nous fournira quelques exemples ;

M. VAN***, à Louvain.

487. Le Christ mort sur les genoux de la Vierge, groupe en buis, exécuté au XVIIe siècle par J.-E. Pompe. École flamande.

488. Livre d'Heures, manuscrit sur parchemin avec vignettes et miniatures allemandes du XVe siècle. — Vient de l'abbaye de...

489. Arc, flèches et autres attributs guerriers des naturels des îles de l'Amitié.

M. Ed. TER-BRUGGEN, à Anvers.

1152. Buire cylindrique avec couvercles et bandes en étain, cordonnets et ornements gris sur fond bleu avec émaux violets. — Sur le couvercle se trouve : Gaspar Henne, 1660.

1153. Quatre instruments de musique en bois dont se servaient les musiciens qui, au XVI[e] siècle, précédaient les négociants de la Hanse, quand ils se rendaient en corps à la Bourse. — Etc...

Enfin, il est une partie très-importante du catalogue sur laquelle on ne saurait trop appeler l'attention, nous voulons parler des tables. De bonnes tables rendent les recherches faciles et fructueuses. Il en faudrait au moins deux. — 1° Une table chronologique de tous les noms d'artistes cités dans l'une ou l'autre des catégories et des divisions du catalogue, avec l'indication de l'école à laquelle ils appartiennent, et des numéros de renvoi à leurs œuvres exposées. — 2° Une table générale, par ordre alphabétique, de tous les noms d'amateurs cités dans les deux parties, avec la désignation de la ville qu'ils habitent, et des numéros de renvoi aux objets fournis par eux. Un astérisque distinguerait les numéros de la première et ceux de la deuxième partie. Ces deux tables, combinées avec le corps même du catalogue, permettraient d'établir sans travail la statistique complète de l'exposition. On pourrait y joindre une table alphabétique des personnages illustres dont l'exposition contiendrait le portrait. Mais ce serait là un luxe d'érudition purement facultatif.

Un catalogue rédigé sur de telles données serait, on le voit, le reflet exact de l'exposition. Les visiteurs y trouveraient un guide fidèle, et, une fois l'exposition passée, il formerait un document d'une haute importance historique, document précieux surtout pour l'histoire locale. Les artistes, les amateurs, les archéologues, pourraient le consulter avec fruit. Par le seul effet d'une bonne méthode, d'un livret de quelques pages on ferait ainsi, sans grand travail, un livre de bibliothèque.

On nous pardonnera d'avoir essayé de tracer un programme. La nouveauté de la matière autorisait cette liberté. C'est d'hier seulement que s'est posée la question des expositions provinciales. Nous avons voulu en montrer l'importance. Si, dans le désir d'une solution efficace, nous avons cru devoir invoquer ce moyen banal de l'intervention administrative, ce n'est pas sans un profond sentiment de tristesse. Il vaudrait mieux n'attendre que de l'initiative et de l'intelligence de la province ce que nous sommes réduits à demander au gouvernement. Aussi, en terminant, nous ne formons qu'un vœu : puissent les faits donner un démenti aux conclusions sceptiques de notre expérience provinciale!

LÉON LAGRANGE.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE LA COLLECTION RATTIER (*Suite et fin*)

QUATRIÈME VACATION.

Cette quatrième vacation, qui comprenait les antiques et les médailles, n'avait point attiré la même affluence que les précédentes. Les antiques se sont donc relativement vendus très-bon marché. La collection de M. Rattier n'en contenait que peu, mais parmi ces rares échantillons, on retrouvait encore un choix vraiment supérieur. Plus l'on repasse dans son souvenir l'ensemble de ce cabinet, plus l'on reste frappé de la sûreté du goût de celui qui l'avait formé, réserves faites cependant pour la peinture.

Bronzes antiques. — N° 329. Une poignée et un marteau de porte, de forme ronde; bronze romain couvert d'une belle patine, trouvée à Pompéi; le marteau était formé d'un anneau mouvant au centre duquel un buste de Bacchante en ronde bosse; collection Réville, 470 fr. — N° 330. Manche de spéculum Stié, terminé par une tête d'enfant dont les yeux sont d'un autre métal, 145 fr. — N° 331. Une Fortune assise, tenant de sa main droite une corne d'abondance, haut. 6 cent., 560 fr. C'est peut-être dans ces petites pièces que l'art antique apparaît avec le plus de grandeur. Quand on pose cet adorable petit bronze sur un socle, il emplit la chambre, et vous avez devant les yeux une statue de dix pieds de haut. — N° 340. Aiguière à panse ovoïde, goulot à trèfle, anse formée par une tête et pattes de tigre, 340.

Terres cuites antiques. — N° 343. Un petit cheval au galop, un peu maigre, mais d'une élégance exquise, 82 fr.; il avait une jambe cassée. — N° 344. Deux harpies, oiseaux à tête de femme, 305 fr. — N° 345. Un torse d'homme, avec une peau de bouc sur le dos, haut. 17 cent., en pierre sculptée, 150 fr. C'est encore un spécimen admirable de l'art antique, et qui valait dix fois ce qu'il a été payé.

Vases antiques. — N° 350. Petit vase à grosse panse, en verre bleu opaque et chevronné de couleurs variées, goulot droit et à deux petites anses émaillées en jaune; collection Préaux, 66 fr. — N° 351. Petit vase, forme dite Médicis, en verre opaque bleu clair, chevronné blanc et jaune, à trois petites anses en bleu debout sur la panse; collection Préaux, 200 fr.; c'était une petite merveille de grâce et de conservation. —

N° 354. Lacrymatoire en verre blanc irisé par le temps de toutes les nuances les plus fugitives de l'arc-en-ciel, 12 fr.

Bijoux antiques. — N° 355. Petite coupe en argent à deux anses se terminant par des masques de satyres, diam. 10 cent., 245 fr.

Médailles grecques[1]. — N° 359. Sicile, *Syracuse;* tête de Proserpine entourée de quatre poissons. R. Une figure dans un quadrige, Ar. 880 fr.; c'est une des plus belles médailles antiques que l'on connaisse. — N° 360. Même type, derrière la tête une coquille, Ar. 400 fr. — N° 375. *Pyrrhus,* tête imberbe casquée, le casque orné d'un griffon. R. Thétis sur un hippocambe apportant à Achille ses armes, Ar. 350 fr. —



REVERS D'UNE MÉDAILLE D'ARISTOTE, DU PISAN

N° 386. *Antiochus VI,* tête radiée et diadémée; R. Les Dioscures à cheval armés de la haste, au milieu d'une couronne de laurier, Ar. 620 fr.

Médailles françaises de la renaissance. — N° 388. *Anthoine,* duc de Bourgogne. R. Une bannière qui porte un chardon, avec la devise : Nul ne s'y frotte, 140 fr. — N° 395. *François Ier*. Tête à gauche, couronnée de laurier devant un sceptre; R. François Ier à cheval, vêtu à l'antique, tenant une massue avec laquelle il menace la Fortune renversée; derrière le cheval, un globe et un gouvernail; à l'exergue, BEVENV, F. Il n'existe, croyons-nous, de cette médaille de Benvenuto Cellini, qu'un seul autre exemplaire que possède le Cabinet des médailles, et qui est moins bien conservé; 1,200 fr. — N° 399. *Diane de Poitiers,* buste à gauche; R., Marie de Médicis en Junon, ayant auprès d'elle un paon, et arrosant du lait qu'elle fait jaillir de son sein un lis qui vient de s'épanouir; devant elle, l'Abondance couchée; 365 fr. — N°414. *A. Ruyé,* marquis d'Effiat et de Longjumeau, surintendant des finances. R., deux figures nues soulevant un globe au-dessus d'une massue et d'une peau de lion, 100 fr. Toutes ces médailles étaient en bronze.

1. Nos lecteurs savent que la lettre R signifie *revers*, comme Ar signifie *argent*, O *or* et Æ *bronze* (airain).

Médailles italiennes de la renaissance. — N° 420. *Leonellus*, marquis d'Étrurie. R. Un enfant ailé déploie une banderole devant un autre enfant, près d'un aigle perché sur un arbre; on y lit sur une colonne le millésime mccclxiiii, et dans le champ, Opvs Pisani. Pictoris, 200 fr. — N° 424. *Nicolas Piccinus*. R. Un griffon sur le collier duquel on lit Perucia, allaite deux enfants, 350 fr. — N° 432. *Hippolyte de Gonzague* à l'âge de seize ans. R. La princesse sonne du cor, accompagnée de deux lévriers, devant un temple où l'on distingue une statue, 335 fr. — N° 438. *Aristote*, le plus excellent des philosophes. R. Le cheval Pégase, c'est la médaille dont la *Gazette des Beaux-Arts* a fait reproduire ici le beau revers. — N° 448. *Cosme de Médicis*, coiffé d'un mortier. R. La tête de Louis XV, coiffé du bonnet traditionnel, 300 fr. — N° 463. — *Cicilia*, fille de Jean François Ier, marquis de Mantoue. R. Une jeune fille demi-nue près d'une licorne, 360 fr. — N° 467. *Jeanne Albiza*, femme de Laurent de Tournabou. R. Les trois Grâces, la Pudeur, la Beauté et l'Amour, 225 fr. Toutes ces médailles étaient en bronze.

Cette vacation a produit 14,547 francs.

CINQUIÈME VACATION.

Ce jour-là, l'enthousiasme des amateurs ne connaissait plus de bornes. Dois-je dire des amateurs? Non, c'est plutôt l'ardeur des acheteurs, car la plupart des pièces qui, sous verre, ont atteint des prix fabuleux, passent quelquefois dans les ventes, ou se rencontrent au moins aussi belles chez les grands marchands de Paris et de Londres. Nous citerons donc ces prix, surtout à titre de curiosité et pour que l'on puisse suivre dans l'avenir les fortunes diverses de ces estampes.

N° 13 du catalogue des Estampes, dessins, aquarelles et tableaux. Albert Durer, *le Cheval de la mort*, épreuve ordinaire avec des réparations considérables, 300 fr. — N° 17. Gérard Édelinck, *la Sainte-Famille*, d'après Raphaël, avant les armes de l'abbé Colbert, 240 fr. — N° 18. Claude Lorrain, *la Danse sous les arbres*, très-belle épreuve du deuxième état, collection Van Os, 300 fr. — N° 20. Marc de Ravenne, *le Portrait d'Erasme*, debout dans une niche entourée d'ornements. Cette pièce que possède la Bibliothèque (n'en déplaise au catalogue), mais moins belle, il est vrai, est la copie d'un bois allemand bien plus curieux et dont on connaît quatre états, 350 fr. — N° 25. Marc-Antoine Raimondi, *Adam et Ève*, d'après Raphaël, retouché au pinceau, 450 fr. — N° 28. *La Vierge au Palmier*, d'après Raphaël, B. 62, retouchée au pinceau, 600 fr. — N° 29. *Sainte Cécile*, d'après Raphaël, B. 116, épreuve dite au collier, qui ne saurait être, quoi qu'en dise le catalogue, celle du cabinet Roger, puisque celle-ci est aujourd'hui dans la collection de M. Galichon. — N° 31. *Le Jugement de Pâris*, magnifique épreuve, un peu plus lourde dans quelques parties que celle de la Bibliothèque, qui passe à bon droit pour unique dans sa perfection, B. 245, collection Quatremère de Quincy, 2,040 fr. — N° 37. Rembrandt, *Jésus guérissant les malades*, morceau connu sous le nom de la *Pièce de cent florins*, B. 74, épreuve ordinaire du premier état, 1,300 fr. — N° 39. *Le Paysage aux trois arbres*, belle épreuve, B. 206, 850 fr. — N° 40. *La Chaumière et la Grange à foin*; très-belle épreuve d'une pièce qui n'est pas très-rare, 700 fr. — N° 42. Th. Richomme, *le Triomphe de Galatée*, d'après Raphaël, épreuve avant toute lettre, dite avec *le petit rocher*, que l'on voit en effet gravé à l'eau-forte dans la marge inférieure, 510 fr. — N° 44. Van Dyck, *Portrait de Mompre*, premier état d'une des étin-

celantes eaux-fortes du maître, avec de larges retouches au bistre, probablement de sa main; cabinets Saint et Van Os, 145 fr. — Sans numéro: Wille, *le Petit Physicien*, avant la lettre, 175 fr.

Tableaux et dessins. Ballu, *Intérieur de Saint-Pierre*, aquarelle, 540 fr. — Nos 50 et 51. Achille et Léon Benouville, *La Fontaine de la nymphe Égérie* et *la Transfiguration*, dessin à l'estompe d'après Raphaël, 201 fr. chacun. — N° 58. Buttura, *Vue de Tivoli*, 1,005 fr. — N° 67. Decamps, *Cochons à l'auge et sous leur toit*, 2,000 fr. — N° 68. *Le Petit Savoyard*, esquisse sans grand effet, dont les bitumes ont déjà beaucoup travaillé, 2,600 fr. — Murillo, tableau apocryphe, portrait supposé celui de *Marie-Anne d'Autriche*, 2,500 fr.

Cette dernière vacation, qui a brillamment clos une vente qui fera époque, a produit 30,213 fr. Le total s'élève, sans les frais d'adjudication, à près de 385,000 francs.

VENTE DE TABLEAUX MODERNES

Le 28 mars dernier, M. P. Petit dirigeait la vente de la belle collection de M. Philippe Rousseau. On y sentait le choix intelligent d'un homme de goût et les prédilections d'un artiste pour les coloristes de notre époque.

Th. Couture. *La Tragédie*, petite esquisse de 25 centimètres, d'un effet très-attachant, une jeune femme debout, drapée de blanc, étend les bras et élève de la main droite son masque rugissant, 400 fr. — Decamps, *Un Paysan italien*, en manches de chemise, assis devant la cheminée, suit des yeux, en fumant sa pipe, les bouillons qui font tressaillir le couvercle de la marmite; sépia rehaussée de blanc, 695 fr. — Diaz, *Forêt de Compiègne;* le soleil, tamisé par les branches vertes, tombe comme une pluie d'or sur les troncs gris-perle de deux gros hêtres qui occupent le milieu de la composition, 430 fr. — Gérôme, *Diogène*, un vilain modèle, sec et couleur de pain d'épice, allumant sa lanterne dans une grande amphore renversée sur le flanc, et entouré d'une bande de chiens, 875 fr. — Isabey, *Fruits et Perroquets*, petite esquisse, chatoyante et fouillue comme un bouquet du mois de mai; deux gros aras, l'un rouge et l'autre bleu, becquettent un melon posé sur une table, au milieu de fruits et de fleurs, 110 fr. Ce prix dérisoire n'est cité par nous que pour montrer le hasard des ventes, même les mieux réussies. — Troyon, *l'Approche de l'Orage;* une grande vache blanche interroge l'horizon qui se couvre de brouillard. Derrière elle, la lumière diffuse éclaire un buisson, avec une douceur et une finesse merveilleusement réussies, 1,560 fr.

VENTE DE GRAVURES

La seconde partie de la collection de M. P. D., ancien expert, ne contenait probablement, ainsi que la première dont nous avons déjà parlé, que le trop-plein de ses cartons. Le catalogue très-volumineux, rédigé avec beaucoup de gravité, enrichi au bas des pages, de notes d'une inutilité frappante, ne semble pas rédigé avec tout le soin que l'on doit attendre d'un expert qui a joui pendant longues années d'une renommée grande, et qui promet depuis longtemps un *Répertoire des répertoires*. On trouve par exemple sous la rubrique, — grands criminels, — « *Paul Butterbrot*, pesant 476 livres, âgé de 56 ans, on le voit au Palais-Royal. » Plus loin, « *L'Arioste*, il y a deux portraits,

c'est le plus petit. » Plus loin encore, « *Sang des Bourbons;* Louis XIV, ses ministres, ses maîtresses. » J'en passe, et des meilleurs peut-être; mais, sans vouloir trop insister, nous avons cru devoir signaler à M. P. D. ces négligences de rédaction, qui ont paru égayer les autres experts, peu indulgents de leur nature.

C'est M. Clément qui dirigeait la vente.

La Ville a fait quelques achats intelligents de plans et de pièces historiques. *Le plan de Paris et ses environs*, par M. Jouvin, de Rochefort, trésorier de France, sous Louis XIV, 265 fr. *Les Forces de la France* sous le règne du très-chrétien et très-victorieux monarque Louis le Juste, par Abraham Bosse, 39 fr. Phénomène de la basse Courtille, *Ramponaux cabaretiez à la mode*, 30 fr. *Louis XIII et Anne d'Autriche*, à cheval; dans le fond, le château de Saint-Germain, Daret sculpsit, 1640, 99 fr. *Charles de Lorraine*, duc de Mayenne, lieutenant général de l'État pendant la Ligue, fait par Leblond, portrait très-rare, 130 fr. *Olivier Cromwell* à cheval; au fond, une vue de Londres, F. Mayot excudit, 21 fr. *La Duchesse de Lavallière*, H. B. sculpsit; Clément de Jonge excudit, 31 fr. *Gabrielle d'Estrées*, marquise de Monceaux, rare, 38 fr.

VENTES PROCHAINES

On nous prie d'annoncer que les 28, 29 et 30 avril, auront lieu l'exposition et la vente des tableaux, études, dessins, aquarelles, croquis et compositions diverses de feu *Léon Benouville*. M. Louis Viardot a trop bien résumé, dans ce journal même, les succès que Benouville avait remportés, les espérances qu'il avait fait concevoir, et les regrets qu'il a laissés, pour que nous insistions auprès des amis de l'art sur l'importance de cette vente. Ils y trouveront d'intéressantes copies d'après les maîtres, des cartons pour diverses décorations, et de nombreuses études qui montrent la conscience que le jeune peintre apportait dans ses compositions.

Les 25 et 26 avril, M. Clément dirigera la vente d'une partie de la collection de M. L., de Florence. Nous y avons remarqué quelques pièces allemandes, un Karel Dujardin avant le numéro, deux Ostade d'un bel état et un Berghem en très-belle épreuve.

LES ANCIENS PARTERRES

ET LES NOUVEAUX SQUARES, A PARIS

Les jardins sont du domaine de notre *Gazette*; il ne nous semble pas nécessaire de le démontrer. La place qu'un éminent critique leur a donnée dans ses « Études sur les beaux arts » nous servirait de justification si Lenôtre n'avait point vécu. Le génie particulier que cet artiste véritable a montré, en dessinant les parterres de Versailles, et la haute estime où il est tenu pour avoir mis cet accord que nous admirons, entre ses paysages et les palais dont ils forment les perspectives et les abords, prouvent assez que l'art des jardins relève du goût et peut se placer auprès de l'architecture, quoique à un rang un peu inférieur.

Les jardins, en effet, lorsqu'ils accompagnent de somptueuses demeures, doivent participer de la majesté de l'édifice, et harmoniser leurs lignes avec celles de l'architec-

ture, afin que l'œil puisse passer, par une transition habilement ménagée et insensible, de la rigidité de la construction au désordre pittoresque de la nature. Nous ne voulons pas dire qu'il faille à côté de l'architecture en pierre ou en marbre faire de l'architecture en feuillage et donner, comme au temps passé, des formes géométriques à ces pauvres arbres qui ne demanderaient qu'à pousser à l'aise; ni qu'il soit nécessaire de dessiner de nouveau des parterres en lambrequins et en tortillons au moyen de buis bien taillés formant des compartiments émaillés de brique pilée, de charbon ou de craie. Ces parterres paraissent charmants sans doute dans les gravures d'Israël Sylvestre; mais ils excluent trop la verdure et les fleurs pour que nous devions les regretter beaucoup. La restauration que M. Questel a faite du parterre de Versailles suffit à notre amour pour l'archéologie, et si nous sommes tout prêts à louer l'architecte qui a remis sous nos yeux ce qui plaisait tant à la majestueuse cour de Louis XIV, nous oserons avouer pourtant que cette vue nous semble profondément ennuyeuse. Nos habitudes ont changé. Sans aimer autant que nos aïeux, les ifs en pyramides, les charmilles en portiques, les plates-bandes en labyrinthes, nous n'apprécions pas moins, dans le voisinage des palais, les plantations symétriques, les allées régulières tirées au cordeau ou courbées au compas. S'il y a des différences de niveau, il nous semble fort convenable que des murs en pierre soutiennent les terrasses et qu'un bel escalier en descende entre ses deux rampes de balustres. Étendez les tapis de gazon, plantez les arbustes et semez les fleurs le long de vos avenues; que les arbustes soient maintenus dans une certaine dépendance, que les fleurs de même espèce, en chaque saison, soient abondamment massées et entourent les gazons de grandes lignes franchement colorées; que les statues et les vases soient distribués avec symétrie, et qu'enfin en avançant dans ce jardin on reconnaisse les abords d'un palais.

Supposez un étranger tournant le dos à la façade du Luxembourg et contemplant le cirque qui s'arrondit devant lui, ce bassin qui en occupe le centre, ces colonnes surmontées de statues qui s'élèvent de chaque côté au milieu des gazons bordés d'arbustes et de fleurs, ces talus circonscrits par des balustrades, derrière lesquelles de blanches figures de marbre se détachent sur l'ombre épaisse des quinconces; tandis que son regard parcourt librement cette longue avenue ouverte vers le midi et bordée d'une quadruple rangée d'arbres. En voyant tant de symétrie, un accord si parfait entre l'art et la nature, il devinera aussitôt le palais; avant de le voir, il en pressentira la grandeur, la noblesse et la majesté. Pourquoi? Nous venons de le dire. C'est que la statuaire et la décoration architecturale s'y allient dans une certaine proportion; c'est surtout que la nature y a été disciplinée et soumise à un certain rhythme de lignes savamment balancées; c'est enfin qu'il y a un harmonieux rapport entre l'indépendance native de l'arbre, de l'arbuste et de la plante, et la rigidité du plan suivant lequel ces libres enfants de la nature sont distribués.

Ce grand goût que nous admirons, nous semble être méprisé de nos jours et avoir fait place à un naturalisme exagéré, dont nous espérons que l'on reviendra. Les squares encombrent toutes les places aujourd'hui. Il n'en est point de si petite qui ne risque d'être soumise au régime du pittoresque, et l'on s'excuse, il est vrai, en citant l'exemple de l'Angleterre, mais on ne s'aperçoit point que nous avons importé le mot sans avoir pris la chose. Les squares anglais sont grands, les nôtres sont fort petits. Les premiers sont la propriété ou du moins la jouissance collective de tous les habitants de la place. Eux seuls, leurs femmes et leurs enfants, ont le droit d'y pénétrer pour y prendre l'air, et, s'il se peut, d'y voir le soleil, aussi éloignés du public que dans le *Home*, *the*

sweet home! la douce maison fermée à tous les regards. Un épais rideau d'arbustes ne laisse point voir en effet du dehors si des allées sinueuses dessinent dans le square des *greens* de forme bizarre, et permet à ceux qui s'y promènent d'oublier la barrière qui l'enserre et les maisons froidement alignées qui l'entourent. Le passant voit une grille qui protége un massif d'arbres, au milieu d'une place symétrique. Le promeneur du square ne voit ni grille ni maisons, et, n'était le bruit éloigné des voitures, il pourrait se croire dans quelque coin retiré de son parc ou de son cottage.

Mais à Paris, le square est créé pour le passant. De nombreuses échappées laissent apercevoir à travers la grille l'irrégularité des massifs et des gazons, et la sinuosité des allées qui viennent se rompre à chaque tournant contre l'inflexibilité de la clôture. Cela n'a ni forme ni sens. Au milieu des édifices réguliers qui dominent la place de tous côtés, on se prend à sourire de cette Suisse en miniature, où l'on cherche dans un coin le chalet microscopique du gardien, abrité d'arbres verts nains. Quand un pareil jardin se trouve au pied d'u . colosse comme la tour Saint-Jacques, qui le couvrirait de son ombre, nous n'y pouvons voir qu'un enfantillage destiné à disparaître un jour. Tel qu'il est dessiné d'ailleurs, c'est à peine si les enfants y trouvent un lieu de récréatiou où ils puissent s'ébattre librement au grand air et à l'abri des accidents, ce qui leur manque presque partout à Paris.

Nous ne saurions approuver davantage le rocher, la rivière et le saule pleureur du square du Temple, tant que ces romantiques accessoires ne seront point entièrement dissimulés, tant qu'il suffira d'un coup d'œil pour les embrasser avec les prosaïques maisons qui les entourent, tout étonnées de contempler cette chétive poésie du haut de leurs six étages.

Ici pourtant, l'espace dont on disposait permettait, sans manquer à cette harmonie dont nous énoncions les principes tout à l'heure, d'adopter le système anglais. Sans plus s'inquiéter du passant, qu'on plante des massifs derrière les grilles (la verdure lui sera toujours agréable) et qu'on rende plus paisible encore, pour ceux qui y pénètrent, ce vallon aux eaux endormies. Une grille élégante, des arbres de ceinture, alignés d'un côté, plantés au hasard de l'autre, ménageront une transition nécessaire entre le jardin et les hautes maisons qui l'environnent. Cet accord que nous voudrions voir toujours gardé entre les constructions qui bornent une place et le parterre ou le square qui la décore, existe heureusement à la place Royale. Il y a longtemps déjà que malgré les plaintes d'un illustre habitant de cette place, on a substitué une grille en fonte à la grille en fer forgé qui fermait le parterre depuis Louis XIV; aujourd'hui il serait question d'en arracher les quinconces, d'en bouleverser la symétrie, pour tracer, là encore, un jardin à l'anglaise. Mais où pourrait-on le placer plus mal?

Que l'on orne davantage ces parterres, qu'on agrandisse les gazons, qu'on y mette plus de fleurs, que l'eau coule avec plus d'abondance dans les vasques, que l'on change même celles-ci, si on les trouve laides; avant tout, qu'on laisse à ce jardin son caractère régulier, un peu froid, si bien d'accord d'ailleurs avec l'architecture qui l'entoure, avec ces lourdes galeries, ces graves maisons du XVII[e] siècle, en bri jue et en pierre, surmontées de hauts toits, percées de lucarnes. Il serait encore mieux d'emprunter aux estampes du XVII[e] siècle le modèle d'un de ces parterres dont nous parlions plus haut et où l'on dessinait, en taillant le buis autour des plates-bandes, la couronne royale ou la fleur de lis.

Ne trouverait-on point aussi dans Du Cerceau, dans les gravures du Songe de Poliphile, dans les peintures françaises du XVI[e] siècle, tous les éléments nécessaires pour

tracer sur l'emplacement des anciennes halles, aux alentours de la fontaine de Jean Goujon restaurée, un jardin de la renaissance, au lieu des squares à l'anglaise qu'on médite? On rencontrerait également, nous en sommes persuadé, dans l'œuvre des maîtres du xve siècle et dans les miniatures du même temps, des exemples de jardinets anciens qui accompagneraient heureusement la tour Saint-Jacques-de-la-Boucherie. Et ainsi on atteindrait, sinon la beauté, du moins l'originalité et l'harmonie, ce qui vaut mieux que de suivre la mode, souvent hors de propos.

Heureusement on n'y a point sacrifié dans les jardins qui entourent le Louvre, et bien qu'un peu nus, ces parterres où l'on pourrait seulement désirer un plus grand nombre d'œuvres d'art et une plus grande abondance de fleurs, accompagnent fort convenablement, après tout, l'édifice qu'ils entourent.

Au contraire, dans ces deux jardins, trop petits à notre gré, qui garnissent la cour du nouveau Louvre, on nous semble avoir cherché à tort le pittoresque. Le choix des essences, le groupement des arbustes sont tout à fait en désaccord avec les somptueuses constructions environnantes. Celui qui a dessiné le plan et celui qui l'a réalisé semblent ne point avoir eu la même pensée, l'un ayant cherché à défaire ce que l'autre avait imaginé. Aussi les deux systèmes se trouvent-ils ici en contradiction, comme dans les nouvelles plantations que l'on a faites dans le jardin des Tuileries pour cacher au public les parterres réservés. Les chênes aux formes veules, les bouleaux aux tiges légères, les coudriers ébouriffés, tous ces arbriseaux d'ornement mêlés sans ordre, bien que répétés exactement de chaque côté de l'axe du jardin, font un singulier effet, entre l'architecture du château et la symétrie des quinconces, des allées, des parterres, des pièces d'eau et des clôtures, des vases et des statues. Les plantations d'alignement nous sembleraient préférables ici, comme dans la cour du nouveau Louvre, où elles auraient l'avantage, si elles étaient faites sur une grande échelle, d'enlever au monument un peu de sa froide solennité et de dissimuler en partie le défaut de parallélisme du Louvre et des Tuileries qui contrarie, à tort ou à raison, tant de gens.

Si nous allons jusqu'aux Champs-Élysées, nous les trouverons à leur tour envahis par la mode anglaise. Les ormes des quinconces meurent, dit-on, chaque jour, rongés par les insectes, asphyxiés par le gaz, privés d'air à leurs racines par l'exhaussement du sol, sans cesse battu par les passants. Pourvoir à leur remplacement général par de jeunes arbres serait bien laid dans le présent; en essayant un remplacement partiel, on risquerait de voir étouffés par leurs voisins plus grands les baliveaux nouvellement plantés, et il serait trop cher enfin de mettre partout des arbres déjà grands. On remplace seulement les arbres des bordures, et l'on substitue des parterres aux quinconces, par cette raison, fort bonne sans doute, que le gazon est plus agréable à l'œil que le gravier. Nous en tombons d'accord; mais pourquoi retirer au public une promenade? C'est d'ailleurs une idée singulière, de faire des mouvements de terrains, d'arrondir en bosses des corbeilles de formes irrégulières, de creuser en vallon des allées sinueuses, au milieu des files d'ormes et de marronniers, dont les grandes lignes, partout conservées, ont été tracées, dès 1670, par ordre de Louis XIV. Si on ajoute à ces lignes inflexibles qui se prolongent en tous sens à perte de vue, la roideur des constructions très-nombreuses, en style plus ou moins classique et pompeux, qui garnissent les quinconces, on trouvera qu'il était bien étrange de jeter au milieu de tout cela des courbes capricieuses et des parterres irréguliers, lorsque la logique semblait, plus que partout ailleurs, réclamer les anciens parterres à la française. Ces jardinets, dans les grandes

avenues de Lenôtre, nous font l'effet d'une boutade humoristique de Swift au milieu d'une oraison funèbre de Bossuet.

On a été mieux inspiré, selon nous, en dessinant deux petits jardins réguliers devant la façade nord du palais de l'Industrie, qu'en plantant au sud un jardin anglais. Le terrain y est très-inégal, il faut en convenir, mais les plantations d'alignement que l'on a bien été forcé d'y faire, en accusent davantage la forme et en diminuent la superficie, transformée en jardins mesquins et mal agencés.

On ne sait pas même respecter les œuvres d'art que l'on a trouvées sous la futaie, et l'on traite les fontaines monumentales comme le rocher du square du Temple. Déjà un saule pleureur verdit au-dessus de la Vénus de l'une des vasques, et deux autres arbres pleureurs, d'une forme très-laide, la cachent d'un autre côté aux regards. Est-ce que l'on ne s'aperçoit pas que ces formes tourmentées, rabougries, peu naturelles après tout, jurent à côté de ce bassin, de cette vasque, de cette statue où l'on s'est efforcé d'idéaliser la forme et d'assortir des contours harmonieux? Puis on viendra planter des lierres tout autour du bassin inférieur, pour cacher les pierres dont il est formé, de façon à rétrécir sans cesse le domaine de l'art. Le lierre est la manie du jour, et si on laissait faire les jardiniers, ils en planteraient au pied du palais de l'Industrie et de l'arc de triomphe de l'Étoile ; ils en plantent bien le long des grilles du bois de Boulogne, avec l'intention d'en cacher les piliers en pierre que l'architecte a cependant fait orner et sculpter avec soin; ils en plantent même contre les maisons des gardes, qu'ils ne trouvent point encore assez pittoresques. Toute pierre leur est odieuse, le lierre seul a pour eux des charmes.

Entraînés par la mode des jardins à l'anglaise, trompés par l'habitude où l'on est de voir partout les formes irrégulières des jardins pittoresques entourer les maisons et couvrir les terrains les plus exigus, afin de cacher les murs, nos édiles ne songent pas à marier l'art avec la nature, et n'ont aucun souci de cette harmonie, de ces transitions que M. Vitet a si bien expliquées dans ses « Études sur les Beaux-Arts. » On ferme les yeux à notre passé, et l'on ne veut voir que ce qui se fait en Angleterre. Or, pour l'Angleterre, nous avons montré que ses squares étaient dans des conditions tout autres que les nôtres. Voyons aussi ce qu'ont fait les Anglais lorsqu'ils ont eu à créer un jardin monumental.

En transportant le Palais de Cristal sur les coteaux de Sydenham, au milieu et en vue d'un de ces beaux paysages d'Angleterre, où les clochers blancs des églises percent, de place en place, le dôme des massifs de chênes qui coupent les pâturages, et s'étagent jusqu'à l'horizon, on n'avait rien à créer, et le palais se trouvait au milieu d'un parc splendide.

Mais les ordonnateurs des constructions n'ont point pensé que cela dût suffire. Ils ont assis le palais sur une terrasse décorée de niches et d'arcatures, surmontées de balustrades entrecoupées de statues. Ils ont fait descendre un ample escalier dans l'axe de l'édifice, et une longue allée, interrompue par un bassin qu'elle contourne, descend le coteau. Elle s'arrête à une immense pièce d'eau, de forme régulière, où afflue le trop-plein des arcades, des vasques et des jets d'eau distribués symétriquement sur les côtés. Au-dessous de la terrasse, un parterre à la française est dessiné avec buis et plates-bandes, bassins en maçonnerie, jets d'eau, vases et statues. C'est au delà seulement que l'élément pittoresque commence et domine par de vastes gazons, semés de massifs de beaux chênes, qui se marient à ceux de la plaine environnante. Ici l'art, là-bas la nature, et entre deux, quelques massifs de fleurs et des tapis de verdure, quelques allées

et des bouquets d'arbres. C'est moins rigoureusement symétrique qu'à Versailles, c'est d'une pompe moins apprêtée, car il y a entre les deux jardins toute la différence de deux peuples et de deux époques; mais la loi des transitions est observée avec scrupule et malgré nos prétentions, c'est à l'Angleterre qu'il nous faudrait, aujourd'hui, aller demander, pour les jardins, des leçons de mesure, de convenance et de goût.

ALFRED DARCEL.

LIVRES D'ART

Joseph Vernet, *sa Vie, sa Famille, son Siècle, d'après des Documents inédits, par* Léon Lagrange[1].

L'heureux homme que ce Joseph Vernet! et quelle fée avait donc touché son berceau ? Il a tout ce qu'on peut désirer: l'humeur gaie et la santé robuste, une femme aimable et de beaux enfants, qu'il adore et dont l'un sait croquer les chevaux avant de marcher sans lisières. Les amateurs ne se rassasient des productions de son facile génie que lorsque la vieillesse alourdit sa main, et de nos jours les biographes étudient à la loupe les traces les plus fugitives de son heureux passage dans la vie.

Dans le premier volume des *Archives de l'Art français*, recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France, publié sous la direction de MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, M. Paul Mantz avait publié et annoté une lettre de Joseph Vernet, dans laquelle il recommandait à l'un des commis du marquis de Marigny un sien beau-frère, nommé Guibert, habile sculpteur et doreur de bordures de tableaux. La demande fut prise en considération, car dix-huit ans après, nous le voyons dans une nouvelle lettre, demandant à M. Cuvillier d'autres travaux pour ce même Guibert qui venait d'être employé avec succès à la décoration de la salle de l'Opéra de Versailles.

En 1855, M. Léon Lagrange envoyait à cet excellent recueil l'analyse de papiers manuscrits de Vernet dont on lui avait signalé l'existence au Musée d'Avignon, auquel ils avaient été offerts par M. Horace Vernet lui-même. Le premier volume, portant sur la couverture en parchemin le titre de *Livres de compte* et la date de 1764, contient: 1° la note de ses dépenses depuis 1764 jusqu'en 1773; 2° sous le titre : « Ouvrages qui me sont ordonnés » une mention à peu près complète des commandes de 1765 à 1788; 3° sous le titre : « Argent que je reçois » ses rentrées d'argent de 1764 en novembre 1780; 4° une liste d'adresses de ses amis et des différentes personnes avec lesquelles il avait des relations; 5° diverses notes relatives au prix de ses tableaux, au commerce de ses estampes, etc., enfin une pièce extrêmement curieuse, « Souvenirs de diverses choses », méthode et façon de peindre de M. Casanova, qui nous fait entrer sur la pointe du pied dans l'atelier d'un des meilleurs praticiens du XVIIIe siècle, et surprendre ses secrets par-dessus son épaule.

M. A. de Montaiglon, en 1856, publia encore dans les *Archives*, le projet d'itinéraire pour M. Vernet, peintre du roi pour les marines; itinéraire dressé dans les bureaux de M. de Marigny avec un soin et une intelligence sur lesquels on ne saurait trop insister, ainsi que sur la convenance avec laquelle on permit plus tard à l'artiste de modifier à son gré les données du programme officiel. M. Lagrange ajouta à ces documents de

1. Extrait de la *Revue universelle des Arts*. Bruxelles, A. Labrone et Ce, imprimeurs. 1858. In-8°, de 191 pages.

nouvelles notes extraites avec discernement des cahiers de Vernet, et M. Lacordaire y joignit les paiements de ses tableaux des Ports de France, tirés des comptes des bâtiments du roi aux archives nationales.

Enfin M. Léon Lagrange vient de réunir en corps de volume, les articles qu'il avait publiés séparément dans la *Revue universelle des Arts,* et qui complètent définitivement la série des documents sur le vrai fondateur de la dynastie des Vernet.

Ainsi qu'il le dit dans son entrée en matière, « il y a de tout dans ces *livres de raison!* Les années chevauchent les unes sur les autres; les commandes des tableaux s'emboitent dans les dépenses journalières; les recettes d'apothicaires coudoient les souvenirs intimes; les listes d'adresses font chassé-croisé avec les bilans financiers. »

Nous voudrions emmener le lecteur avec nous dans ce voyage à travers l'une des plus heureuses existences du XVIII[e] siècle, et cependant l'on ne peut guère analyser un livre où les détails intimes prennent par leur groupement un charme imprévu.

Joseph Vernet est né à Avignon, le 14 août 1714. M. Horace Vernet, d'après une tradition de famille, prête à son bisaïeul, peintre d'attributs et de décors, vingt-deux enfants; M. Lagrange ne veut lui en accorder que six. La différence est grande! mais qu'importe cette lignée problématique, qu'importe même que quelques-uns aient plus ou moins mal manié le pinceau? il n'y eut dans cette famille qu'*un* Vernet, qui n'aura lui-même, malgré les démentis de l'état civil, qu'*un* fils, Carle Vernet, et qu'*un* petit-fils, Horace. En 1734 (la date est ingénieusement établie), il part pour l'Italie, et pendant la traversée, une tempête lui révèle son génie. Il travaille, il s'amuse, il devient amoureux de la belle M[lle] Élisa Parker, la fille d'un catholique anglais réfugié à Rome, et l'épouse; aussi lisons-nous, en 1745, dans le *Livre de Raison*, un compte ouvert au *Sonatore di Violino* et au *Cembalaro*, à titre de professeur. « Le maître de violon, ajoute M. Lagrange, était pour Monsieur, celui de clavecin pour Madame; le moyen de ne pas vivre en bonne harmonie! »

Les travaux vont leur train, les plaisirs aussi, lorsqu'en 1753, il arrive à Paris, peut-être sur l'ordre de M. de Marigny. On lui commande la suite des Ports de France. *La Pêche du Thon* qu'il introduit dans une de ses Vues du port de Marseille, lui fournit un de ses meilleurs morceaux de peinture, et à M. Lagrange une de ses pages les mieux réussies. « On s'entasse dans des barques pavoisées; les paniers gênent un peu, l'eau salée tachera le satin, il n'importe; toute une foule en brillante toilette se donne rendez-vous en pleine mer. Quelle joie, quels rires de voir ces gros vilains thons se débattre entre les mailles des filets! Et quels cris, lorsqu'une barque menace de chavirer! La belle occasion pour les galants! plus d'un en profite, et nul ne songe à s'en plaindre! »

Plus loin, M. Lagrange porte sur le trop facile Vernet ce jugement finement formulé : « En achevant dans une autre ville des tableaux commencés sur les lieux mêmes, Joseph Vernet faisait trop bon marché du ton local; et ces vues de pays situés sous des latitudes bien différentes, ont entre elles un air de ressemblance, une conformité de couleur vague et commune qui sent l'atelier plus que la nature. C'est que ce peintre habile se fiait trop à ce qu'on appelle la mémoire de l'œil... Aussi, en dépit des qualités remarquables qui les distinguent, les tableaux des *Ports* ne sont pas de bonnes peintures. »

Dix ans plus tard, nous retrouvons Vernet dans le salon de M[me] Geoffrin, en compagnie de Carle Vanloo, de Lemoine le sculpteur, de Soufflot l'architecte, de Boucher, de Latour, et du sensible Marmontel, qui écrivait sur lui dans ses mémoires : « Vernet est admirable dans l'art de peindre l'eau, l'air, la lumière et le jeu des éléments; mais, hors de là, quoique assez gai, c'est un homme du commun. » C'est pourtant à l'un de

ses déplorables contes et pour satisfaire à la tyrannique amitié de Mme Geoffrin, que Vernet dut de peindre un de ses plus mauvais tableaux, *la Bergère des Alpes.*

On ne voit peut-être point assez paraître Diderot dans les notes du livre de M. Lagrange. Et cependant, qui pourrait oublier ces Salons oratoires que Diderot grossoyait la nuit, au château du baron d'Holbach, pour s'entretenir la plume? Pages bizarres, où le trivial côtoie le pathos; nouvelles peintures presque toujours plus vivantes et plus émues que la peinture qu'elles croient analyser; enthousiasme de rhéteur qui ferait douter du sens droit du philosophe, si l'on ne savait, par les notes mêmes du *Livre de raison*, qu'il achetait de temps en temps à Vernet quelque toile qui l'avait séduit.

Après avoir fait un voyage en Suisse, Joseph Vernet mourut en 1789; mais depuis deux ans déjà, le vieil artiste, qui avait commencé par peindre des panneaux, et qui finit par peindre des *dessus de boètes* à la *gouasse*, revivait dans les succès de son fils bien-aimé Carle, dont M. Lagrange prépare une piquante biographie.

Nous aurions voulu faire des citations plus nombreuses et plus longues; et, par exemple, conduire le lecteur dans le logement qu'habitait au Louvre Vernet avec sa famille, pendant les dernières années de sa vie; mais on a déjà pu voir que M. Lagrange a su extraire un livre intéressant, érudit et spirituel d'un déluge de notes écrites sans ordre et dans un but tout personnel. Si elles sont quelquefois de cette importance domestique: « Nous arrivament le 16e octobre 1753 à Marseille, le perruquier a commencé « de raser mon beau-père et moy le 5e novembre 1753. — Livio (le frère aîné de Carle) a « commencé d'aller à l'école le 5e novembre. — Un vase de tabac d'une livre et demy « a été pris le 12e novembre. » Il est en revanche d'autres notes qui peignent d'un trait l'esprit ou le goût des amateurs qui faisaient la commande. — « Le 21e octobre 1774, « milord Shelburne m'a ordonné deux tableaux de huit pieds de large sur cinq de hau- « teur; on doit représenter un pays agreste avec rocher, hautes montagnes, torrents, « cascades, troncs d'arbres, du mouvement dans les figures, etc. L'autre une mer tran- « quille au coucher du soleil avec de beaux édifices; quelques figures nobles, comme « Turcs, Grecs, promis pour le mois d'octobre 1775. Le prix doit en être réglé avec « M. l'abbé Morellet, qui est venu chez moi avec ledit milord. » On sait que l'engouement des amateurs anglais fut pour Vernet une source presque intarissable de fortune.

Ajoutons spécialement à l'adresse des amateurs, que ce volume contient un catalogue considérable de l'œuvre gravé d'après Joseph Vernet, auquel cependant manquent les quelques eaux-fortes du peintre lui-même. Assurément, il possédait au plus haut degré la verve dans la composition et l'adresse de main qui semblent héréditaires dans sa famille, mais combien ses *Tempêtes* gagnent en vigueur sous le burin étincelant de Baléchou! Et combien l'eau-forte de Cochin a prêté d'esprit et de tournure aux groupes animés qui s'agitent sur le premier plan de ses *Ports de mer!*

PH. BURTY.

NOUVELLES DE BELGIQUE

Notre correspondant nous écrit de Bruxelles :

La Société belge des aquarellistes vient d'ouvrir sa troisième exposition annuelle. Le roi, selon la solennelle habitude, y a fait sa première visite le jour même de l'ouverture. Cette courtoisie royale a cela de bon, qu'elle fait ressortir l'importance des expositions aux yeux du public. Les aquarellistes belges ont obtenu, pour y étaler leurs

œuvres, deux salons du palais du duc de Brabant; ils sont là dignement et parfaitement installés.

La Société des aquarellistes n'admet à ses expositions que les œuvres de ses membres, — ils sont quarante, — et des membres honoraires qu'elle a nommés à l'étranger. Une pareille exclusion n'est guère fraternelle ni artistique; l'idée en est étroite et n'a qu'un bon côté, qui est commercial: les aquarelles se vendent mieux par cela même qu'elles ne sont pas nombreuses. Aussi, à peine quelques jours se sont écoulés depuis que l'exposition est ouverte au public, et déjà un bon nombre de morceaux ont été achetés.

Le catalogue ne comprend que quatre-vingt-deux numéros. Dans ce nombre, vingt-sept appartiennent aux membres honoraires étrangers. Parmi eux se trouve M. Paul Naftel, de Guernesey. Les Anglais exposent peu sur le continent, et il a fallu l'exhibition universelle de Paris pour les forcer à sortir de leur indifférence patriotique. Ils ont une grande réputation d'aquarellistes ; s'il fallait en juger par les quatre dessins envoyés par M. Naftel, on dirait : — Ils ont une grande facilité, dont ils abusent véritablement; car leurs peintures ressemblent à des décors en petit. M. Paul Naftel, en outre, aime trop le vert dans toute son âpreté.

Parmi les Hollandais, M. Bosboom, qui a exposé deux *Intérieurs d'église,* et M. Jean Weissenbruck, sont très-admirés. Ces deux artistes ont des qualités originales, véritablement individuelles, qui ne sont point discutables. On ne peut pas en dire autant de M. Herman Ten Kate, leur compatriote, qui, pour être certain de ne pas trop se rencontrer avec la vulgaire nature, a peint une scène du siècle de Louis XV, une scène de marquises à mouches et à poudre, de marquis à talons rouges.

L'inépuisable M. Calame, de Genève, clôt cette liste d'étrangers: il a exposé trois dessins fort habilement lavés, mais qu'on ne trouve point ici aussi beaux que la réputation de l'artiste est grande.

Les Belges, plus nombreux, l'emportent en intérêt sur leurs rivaux et émules étrangers. D'ailleurs, quelques artistes hollandais, anglais, italiens, domiciliés à Bruxelles depuis de longues années, les renforcent, de façon qu'ils pouraient soutenir une lutte beaucoup plus sérieuse. M. Kuijtenbrouwer, Hollandais, a exposé deux aquarelles, *Intérieurs de forêt*, d'un beau style, d'une couleur qui pèche peut-être un peu par une intensité trop violente, sans que pourtant l'artiste se soit servi des empâtements, — procédé que les amateurs d'aquarelles n'admettent pas. M. Kuijtenbrouwer a vécu longtemps sous la tente dans votre belle forêt de Fontainebleau et dans nos Ardennes. Il aime les grandes solitudes ombreuses, les chênes séculaires, dont les rayons du soleil peuvent à peine pénétrer le feuillage. M. Roelofs, au contraire, Hollandais aussi, recherche les horizons plats, les canaux, les pâturages de son pays. C'est un artiste amoureux de la nature non imposante; il est modeste et mystérieux comme ses ancêtres, et il tient la première place parmi les paysagistes de son pays, peut-être même aussi parmi les nôtres.

M. Charles Degroux a exposé un sujet de mœurs : *le Départ du Conscrit,* très-vrai de sentiments et d'attitudes, et d'une belle harmonie de tons vigoureux. Si M. Degroux pouvait donner à ses personnages un peu plus de tournure, d'ampleur, son aquarelle serait une belle œuvre, malgré ses petites dimensions.

M. Madou est un compositeur spirituel, un dessinateur délicat et charmant. L'aspect ordinaire de ses aquarelles est harmonieux, mais monotone. *L'Ours et les Deux Compagnons* obtient un vif succès.

Quand on a vu Venise, on ne peint plus que Venise. Ainsi fait M. Francia. Ses sou-

venirs paraissent assez fidèles, mais le public commence à se lasser de voir toujours, toujours ces palais, ces canaux et ces eaux bleues. Depuis Canaletto, on a véritablement abusé de Venise la belle, de Venise la reine. *Les anciennes maisons à Chartres*, de M. Simoneau, sont bien plus intéressantes que les vues de Venise, même les mieux réussies, parce qu'elles sont moins connues. L'artiste, il est vrai, a un talent des plus sérieux.

Il faut encore mentionner dans ce compte rendu, qui se fait long, les marines blondes de M. Le Hon; les paysages un peu lourds, mais très-habilement touchés de M. Lauters; deux compositions de MM. Eechoudt père et fils ; un *André Vésale professant à l'Université de Padoue*, par M. Hamman, qui habite Paris; des *Moutons au pâturage*, de M. Ed. Tschaggeny; et enfin, un portrait de M. le comte de Liedekerke, par M. Scubert, lequel portrait, pour être dessiné et non lavé, n'en est pas moins la fine représentation d'un des hommes d'État les plus marquants de *la droite*, au parlement belge.

A une fête donnée il y a quelques jours au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, on avait improvisé une exposition de tableaux destinés à orner la salle où l'on recevait les invités. Il y avait une centaine de toiles, parmi lesquelles on a remarqué les paysages de MM. de Knyff, qui a des sympathies visibles pour l'école française, Roelofs, Tourmois et de Schamphelier; — puis une vue de Cracovie, de M. Stroobant; — des chevaux de M. Van Thoren; — une gracieuse étude de jeune fille coquette, de M. Portaels; — une pochade vigoureuse, de M. Troyon; — une jolie servante, de M. Willems, etc...

Il n'est bruit à Bruxelles, parmi les artistes, que d'un projet du gouvernement belge, qui voudrait réunir certains cartons de fresques exécutées en Allemagne et en France, afin de donner à nos peintres d'histoire l'idée d'exécuter, avec l'encouragement de l'État, des peintures murales dans nos principaux monuments.

On paraît aussi vouloir bâtir enfin un palais des Beaux-Arts. On désigne le palais que la nation a donné au duc de Brabant, que le duc céderait grâcieusement, — c'est celui où à cette heure les aquarellistes sont installés, — comme devant être disposé de façon à remplir ce noble but; petits moyens, projets bourgeois qui ne satisferont qu'à demi, comme toujours. Pourquoi ne pas élever un vrai palais, dans de grandes proportions, et qui servirait à toutes les fêtes publiques, à toutes les expositions, en même temps qu'il renfermerait toutes les académies et les sociétés savantes de Bruxelles? Malheureusement, en Belgique, on a l'amour du provisoire, par économie.

ÉMILE LECLERCQ.

NOUVELLES D'ALLEMAGNE

On nous écrit de Munich :

Un de vos correspondants annonçait, dans le dernier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts* (1er avril 1859), les nouveaux embellissements que la cathédrale de Spire a reçus récemment. Ce noble édifice, d'une architecture si pure, et qui a été si habilement restauré dans ces dernières années, mériterait bien d'être longuement et soigneusement décrit. Ce n'est pas là cependant ce que je veux entreprendre aujourd'hui : je me propose seulement de vous signaler quelques autres édifices, intéressants au point de vue de l'art et de l'histoire, dont la restauration est projetée, s'achève ou a déjà été menée à bonne fin, particulièrement dans les États bavarois dont Spire fait partie.

En aucun pays peut-être, les restes du passé ne sont recueillis plus religieusement, ni entourés de plus de soins qu'en Bavière. Dans la capitale, où tant de nouveaux monuments ont été construits d'après les plus beaux modèles de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance, on n'a pas négligé non plus de réparer et d'orner ce qui restait de l'ancien Munich. L'église métropolitaine de Notre-Dame (Frauenkirche), qui est de la fin du xve siècle, et construite dans le style gothique, doit être restaurée de fond en comble. Depuis longtemps déjà, un grand nombre d'artistes et d'ouvriers sont occupés à l'intérieur. Les colonnes et les murs seront couverts d'ornements peints. M. de Schwind est en outre chargé de décorer l'église de fresques. Les affreuses coupoles en cuivre, dont les deux tours sont coiffées si lourdement, seront remplacées par des clochers pointus, répondant mieux à l'architecture élancée de tout l'édifice. Les fenêtres seront ornées de vitraux exécutés à la manufacture royale de Munich, d'où sont sortis déjà les admirables vitraux de la cathédrale de Cologne, ceux de l'église du faubourg d'Au, à Munich, peut-être encore plus complétement réussis que les précédents. De grands travaux sont entrepris sans cesse dans ce célèbre établissement, pour satisfaire aux demandes des divers pays de l'Allemagne ou même de l'étranger. On s'y occupe activement, en ce moment, de l'exécution de vitraux destinés à la cathédrale de Glasgow, en Angleterre. C'est un travail considérable qui ne sera pas achevé en moins de quatre années. M. de Schwind, qui a déjà composé une partie des cartons destinés à servir de modèles, y a représenté des sujets tirés de l'Ancien Testament. On vient enfin d'exposer à la manufacture de magnifiques vitraux, présent offert au pape Pie IX par le roi Maximilien, et devant orner les fenêtres qui éclairent le palier du grand escalier du Vatican. Ces vitraux représentent les figures de saint Pierre et saint Paul, de grandeur colossale, avec cette inscription : *Pio nono pontifici maximo feliciter regnanti, Maximilianus II Bav. rex.*

L'évêque de Ratisbonne a soumis au roi un projet de restauration du dôme de cette ville et a obtenu son approbation. C'est l'architecte Denzinger qui est chargé de diriger les travaux, et il doit suivre, dit-on, les indications du plan primitif, qui a été conservé. Une souscription, ouverte pour la continuation de la restauration du Münster d'Ulm, a produit 2,770 florins. Le roi de Saxe y a contribué pour 500 thalers. Il n'est pas rare en effet de voir, en Allemagne, les souverains s'associer activement à de semblables entreprises des états voisins, en même temps qu'ils se disputent les artistes en réputation pour leur confier d'importants travaux. Il suffit de rappeler ici le nom de Cornélius, tour à tour appelé à Dusseldorf, à Munich, à Berlin; celui de Kaulbach, qui est occupé de décorer de fresques, l'escalier du Musée de cette dernière ville, tandis qu'il exerce à Munich les fonctions de directeur de l'Académie; ou encore, pour prendre un exemple tout récent, celui de Bendemann, qui vient d'être choisi pour directeur de l'Académie de Dusseldorf, et que la Prusse enlève ainsi à la Saxe, où ce peintre a accompli ses œuvres les plus importantes. C'est ainsi encore que le roi de Hanovre, désirant faire restaurer la crypte de l'antique abbaye de Weingarten, en Souabe, vient de s'adresser à l'architecte wurtembergeois, Pfeilsticher, et a demandé au sculpteur de Munich, Siekinger, pour le même endroit, un monument funéraire, dont un célèbre architecte bavarois, M. Leo de Klenze, a fourni les dessins. Le même souverain vient de faire un présent magnifique à Frédéric Kaulbach, frère de Guillaume Kaulbach, et lui-même peintre habile. Cet artiste, qui a réuni dans un vaste tableau les figures de grandeur naturelle du roi, de la reine et de leurs enfants, vient en effet de recevoir en don du roi une maison située auprès de l'atelier qu'il occupe à Hanovre sur la place de Waterloo.

Je n'ai pas à vous entretenir aujourd'hui de beaucoup d'autres restaurations entre-

prises en Bavière dans ces dernières années, de celle de la cathédrale de Bamberg, par exemple, si heureusement accomplie, et de beaucoup d'autres qui ne témoignent pas moins que les travaux exécutés à Spire, du zèle de ce pays pour la conservation de ses anciens monuments. Mais puisque j'ai quitté tout à l'heure un moment la Bavière, permettez-moi de vous parler encore d'une des plus vénérables antiquités des bords du Rhin, du dôme de Worms, qui est, à mon avis, un modèle plus pur encore que celui de Spire, de l'architecture romane, avec les caractères particuliers, qui appartiennent aux pays rhénans. A aucun reste du passé ne s'attachent plus de souvenirs historiques; aucun n'intéresse davantage et les archéologues et les artistes. Et cependant il est tombé dans un état de délabrement qui afflige. Ses murs, profondément lézardés, semblent annoncer sa ruine prochaine, inévitable si l'on n'avise promptement à le réparer. Aussi éprouvé-je un sentiment de profonde satisfaction à vous annoncer qu'un comité spécial vient de se former sous la protection du grand-duc de Hesse-Darmstadt, et s'est donné pour mission de conserver à l'Allemagne cet admirable monument. Il faut espérer que les hommes dévoués qui se sont réunis pour cette tâche pieuse, trouveront autour d'eux l'aide et le concours qui leur sont nécessaires.

La *Gazette des Beaux-Arts* s'est donné pour programme de s'occuper exclusivement des questions qui se rattachent aux arts plastiques, et Dieu merci, ce domaine est assez grand, puisque nous l'avons étendu jusqu'aux dernières limites de la curiosité. Nous ne pouvons songer à en sortir que pour toucher de temps à autre à ces considérations élevées qui embrassent tous les arts dans leur fraternité philosophique. C'est donc par exception que nous dirons un mot aujourd'hui de M. de Bulow, gendre de Liszt, qui a entrepris de faire admirer aux Français les morceaux de son maître et ami, Richard Wagner, et ceux de la dernière manière de Beethoven, et que l'on entendra, le 17 avril, dans les salons de Pleyel.

Peut-on et doit-on innover encore en musique après Gluck, Mozart, Beethoven? ou doit-on condamner toute tentative de ce genre comme un signe de décadence? Cette question a excité en Allemagne une lutte passionnée entre les partisans exclusifs de la musique classique et ceux auxquels leurs adversaires ont donné le nom de *musiciens de l'avenir*, dont le plus illustre est Richard Wagner. Le public français, beaucoup moins initié que le public allemand à cette lutte, qu'on a vu commencer à Dresde vers 1844, lors de la première représentation du *Tannhauser*, de M. Richard Wagner, est cependant appelé, nous le croyons, à prononcer un jour en dernier ressort sur cette grave question d'art. M. Richard Wagner se propose, dit-on, d'aborder l'hiver prochain une de nos scènes théâtrales. En attendant, M. de Bulow nous initie à quelques-unes des œuvres les plus récentes de l'école de *l'avenir*, dans leur rapport avec les grandes traditions. Ces concerts ne manqueront pas de soulever dans le monde musical des questions que nous persistons à regarder comme étrangères à la spécialité de notre recueil; si nous les signalons cette fois à nos lecteurs, c'est par une exception que justifient non-seulement le talent magistral et tout à fait hors de ligne du gendre de Liszt, mais encore un intérêt naturel pour des personnes auxquelles nous attache la haute parenté des arts qui nous occupent et que nous aimons.

— Un vol audacieux a été commis récemment au musée d'Amsterdam. Le tableau portant au catalogue le n° 358, par le chevalier Van der Werff, tableau qui a fait autrefois partie de la collection du duc de Choiseul, a été détaché de son cadre et soustrait

par un habile malfaiteur. Nous considérons comme un devoir de signaler ce tableau aux amateurs et aux marchands à qui il pourrait être offert en vente. Il représente la *Sainte-Famille*. L'Enfant-Jésus est couché à terre sur une draperie bleue; la Vierge soutient sa tête. Elle est coiffée d'un voile qui retombe sur ses épaules, et sa poitrine est découverte. Saint Joseph présente à l'Enfant une branche de cerisier, dont il arrache le fruit. Au premier plan, on remarque deux roses et quelques feuilles détachées de leurs tiges; au fond, des rochers. Le tableau est signé : A. Van der Werff, fe. 1714. Il a été gravé par Rousseau, dans le cabinet du duc de Choiseul (n° 80). Lorsque la collection du duc fut vendue, en 1772, il atteignit le prix de 2,700 livres; en 1808, à la vente Van der Pot, à Rotterdam, son prix s'éleva jusqu'à 5,225 florins.

EXPOSITION DES ŒUVRES D'ARY SCHEFFER

Une exposition publique des œuvres d'Ary Scheffer doit s'ouvrir à Paris, vers le 25 avril, dans un hôtel spacieux du boulevard des Italiens, que M. le marquis d'Hertford, avec sa bienveillance habituelle pour les arts, a bien voulu mettre à la disposition de la Sôciété.

Cette exposition est faite sous le patronage de l'Association des artistes, et au profit de leur caisse de secours.

Les tableaux seront assurés par une de nos premières Compagnies, *contre tous les risques possibles,* du jour où ils sortiront de chez leur propriétaire jusqu'au jour où ils y rentreront. Ils seront pris par des agents sûrs et remis de même à la fin de l'exposition, sans frais aucuns.

Pendant toute la durée de l'exposition, un service de sûreté veillera jour et nuit pour leur conservation.

Tous les renseignements et toutes les réclamations seront adressés à M. Francis Petit, expert, rue de Provence, n° 43, directeur général de l'Exposition.

Nous recevons, avec prière de l'insérer, la lettre suivante qui s'adresse à tous les amateurs qui possèdent des œuvres d'Ary Scheffer.

« Monsieur,

« Ary Scheffer est mort, laissant des œuvres du plus grand mérite qui font l'ornement des plus riches collections. La Hollande, où il est né, s'apprête à honorer sa mémoire par un hommage public, en lui élevant un monument.

« Nous avons pensé que la France devait faire pour ses œuvres ce qu'elle a déjà fait pour celles de Paul Delaroche, c'est-à-dire les montrer réunies dans une même exposition. A cet effet, nous nous adressons à vous, Monsieur, pour vous prier de vouloir bien consentir à confier les tableaux de ce maître que vous possédez.

« Les mesures nécessaires ont été prises pour que les garanties soient données contre tous les risques possibles. Nous devons ajouter que le produit de cette exposition ne profitera à aucun intérêt particulier et sera versé dans la caisse de l'Association des artistes dont Ary Scheffer était membre.

« Ainsi, Monsieur, en consentant à cet acte d'obligeance, vous contribuerez à la fois à honorer la mémoire d'un grand artiste et à faire une bonne œuvre.

« Suivent les signatures : Ed. Fould, de Morny, Ingres, Maison, Horace Vernet, Robert-Fleury, Eugène Delacroix, J. Périer, Hertford, Jules Cavelier, Louis Gallait, Henriquel. »

Nous recevons, avec prière de l'insérer, la lettre suivante, adressée tous les artistes :

Orléans, le 5 avril 1859.

MONSIEUR,

La ville d'Orléans, voulant ajouter à la splendeur de ses fêtes du mois de mai prochain une exposition des ouvrages des artistes vivants, vient, par notre organe, vous prier de vouloir bien lui envoyer quelques-unes de vos œuvres.

Elle se charge des frais de transport (arrivée et retour), pour les objets qui lui seront adressés, conformément aux conditions exprimées ci-après.

Dans l'espérance que vous voudrez bien ne pas nous refuser votre concours, nous vous prions, Monsieur, d'agréer l'assurance de notre considération la plus distinguée.

Les membres de la Commission : Eugène Vignat, *maire*, De Bompart, Dupuis, Féréol, De la Touane (Anatole), Hème, Richault, De Langalerie.

Les Artistes seuls à qui la présente circulaire aura été adressée nominativement, auront droit, dans tous les cas, au transport *franco,* aller et retour, des ouvrages qu'ils adresseront à la commission.

Les Artistes qui adresseront leurs ouvrages à la commission sans y avoir été invités nominativement, auront droit au transport *franco,* aller et retour, mais dans le cas seulement où leurs ouvrages auront été admis à l'exposition.

Les copies ne seront pas admises, et la commission se réserve de ne pas exposer les tableaux ou autres objets d'art qui ne réuniraient pas les conditions suffisantes d'admission.

. . . .

Les ouvrages seront reçus à partir du 15 avril présent mois, et devront être parvenus, au plus tard, le 1er mai suivant.

La commission, dans aucun cas, n'est responsable de la rupture des objets fragiles, arrivée par accident, dans le transport ou de force majeure.

Les tableaux devront être emballés avec soin dans des caisses fermées par des clous à vis, et chaque colis sera déposé à Paris, aux messageries de la rue Saint-Honoré avec l'adresse suivante :

Exposition des beaux arts à Orléans.
A MONSIEUR LE MAIRE,
Président de la Commission.

Le réemballage est aux frais de la commission.

Chaque ouvrage devra être accompagné d'une note contenant le nom et l'adresse de son auteur, l'indication du sujet, les dimensions et le prix exact demandé en cas de vente.

Voici, en substance, l'avis que le *Moniteur* a publié sur le salon de 1859 :

L'Exposition des ouvrages des artistes vivants s'ouvrira, au palais des Champs-Élysées, le vendredi 15 avril 1859.

Tous les jours de la semaine, le droit d'entrée à l'Exposition sera de 1 franc par personne. Les dimanches, l'entrée sera gratuite. Dans le cas où l'affluence des visiteurs serait trop grande, l'administration se réserve la faculté de fermer momentanément les portes. L'Exposition sera ouverte tous les jours, de dix à six heures ; le lundi, les salons ne seront ouverts qu'à midi. Le public sera admis le matin, de huit à dix heures, moyennant une rétribution de 5 francs.

Les artistes dont les ouvrages ont été admis à l'Exposition sont prévenus qu'une

carte d'entrée permanente et personnelle leur sera délivrée au palais des Champs-Élysées (bureaux de l'Exposition), à dater du 13 avril, de dix à quatre heures, sur la présentation de leur récépissé et après qu'ils auront donné leur signature.

Une loterie d'objets d'arts faisant partie de l'Exposition de 1859 a été organisée par le ministre d'État. La commission chargée du choix des ouvrages qui en formeront les lots est composée de MM.

Le comte de Morny, président du Corps législatif, président; le duc de Cambacérès; le marquis Maison; E. Schneider, vice-président du Corps législatif; Moreau (Adolphe) père, secrétaire.

Une estampille spéciale désignera les ouvrages choisis par la commission.

Le prix de chaque billet est de un franc. Les billets seront délivrés dans les galeries de l'Exposition par les personnes préposées à la vente du catalogue et dans les bureaux de l'administration. Le tirage de la loterie est fixé au lendemain de la distribution des récompenses.

— Nous avons exprimé déjà notre avis sur l'organisation de la loterie d'objets d'art faisant partie de l'Exposition. Cette loterie, nous l'avons dit, eût été peut-être plus convenable, si l'administration l'eût laissé faire à une société puissamment organisée sous ses auspices et même sous sa surveillance, puisqu'il s'agit de manier les deniers du public. Le gouvernement devrait, ce nous semble, se tenir en dehors de ces loteries, dont le côté mercantile ne convient pas à sa dignité. Il nous paraît également fâcheux que l'entrée de l'Exposition ne soit plus gratuite qu'un seul jour de la semaine. Ce n'est pas la première fois que nous avons constaté avec un vif regret cet envahissement des habitudes anglaises, si contraire au génie de la France, si peu conforme à ses traditions. L'histoire des collections royales devenues des collections publiques, les règlements des salons, depuis qu'il en existe, nous montrent de la part des gouvernements la volonté constante de rendre les Musées d'œuvres anciennes ou modernes, de plus en plus accessibles à tout le monde. Pourquoi rompre tout à coup avec ces nobles coutumes, en instituant un péage à la porte de nos Salons, et en établissant comme règle ce qui pouvait être toléré comme exception?

Quant à la commission nommée par M. le ministre d'État pour désigner les ouvrages qui devront être achetés et mis en loterie, on nous permettra de faire observer qu'elle est fort peu nombreuse, et que bien des noms y brillent par leur absence. N'est-il pas pas surprenant, par exemple, de n'y voir figurer aucun de ces membres honoraires de l'Institut, qui eussent apporté dans leurs fonctions toutes les lumières et tout le désintéressement désirables? Ne devait-on pas s'attendre à y trouver aussi des hommes qui ont prouvé leur compétence autrement que par la possession d'une galerie ou de quelques morceaux rares? Ne serait-il pas à souhaiter, enfin, que pour répondre à cette grande variété des goûts du public et des talents de notre école, on introduisît dans une pareille commission des hommes capables de représenter les divers aspects de l'art contemporain, de manière à se garantir de toute tendance exclusive? Aucune précaution, aucun scrupule ne sont de trop, quand il s'agit de toucher à des susceptibilités aussi jalouses et à des intérêts aussi délicats.

Le Rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

SALON DE 1859

Les esprits moroses qui ont protesté jadis contre le système de nos expositions d'œuvres d'art et qui, aujourd'hui encore, leur reprochent de se renouveler trop souvent, savent bien peu ce qu'ont toujours été en France les exigences de la curiosité publique. Mais quoique ces plaintes aient pu paraître chimériques, on n'en a pas moins vu sortir le résultat qu'on en attendait : les expositions ont modifié les conditions de leur périodicité, et, longtemps annuelles, elles ne se reproduisent plus que tous les deux ans. Que ce succès suffise aux critiques chagrins, et qu'ils n'essaient plus de lutter contre un usage qui a dans notre histoire les plus honorables origines. Inscrit dès le 24 décembre 1663 dans les statuts de l'ancienne Académie royale, le principe des expositions a pu d'abord n'être appliqué qu'avec une prudente timidité ; il a, depuis deux siècles, varié dans ses modes de réalisation ; mais tous les gouvernements se sont trouvés d'accord pour le respecter, et l'intérêt toujours grandissant du public en a presque fait une institution nationale.

Ainsi protégée par l'autorité d'une tradition glorieuse, l'habitude d'exposer, pour l'édification commune, les ouvrages de nos artistes, se recommanderait, si elle était jamais sérieusement discutée, par les raisons les meilleures. Vainement on a pu dire qu'en se répétant trop souvent, les expositions fatiguent l'attention des curieux, et qu'en obligeant l'artiste à terminer à jour fixe sa statue ou son tableau, elles le forcent de se hâter et ne lui permettent pas de bien faire ; plus vainement encore on pourrait prétendre qu'en appelant les demi-connaisseurs, les premiers venus, les profanes, à la contemplation des œuvres de l'art, on court le risque de voir les sculpteurs et les peintres travailler en vue des succès vulgaires, et abaisser par suite le niveau de leur idéal. Non, le public n'est point lassé des expositions, puisqu'il y court avec un empressement sans égal, et qu'il se montre zélé au point de payer, relativement très-

cher, le plaisir qu'elles ne lui donnent pas toujours. Les artistes ne se croient point obligés de produire plus vite qu'ils ne doivent le faire, puisque, jamais dans l'histoire de l'École française, on n'a vu éclore des œuvres plus cherchées et plus amoureusement finies; enfin, si l'art n'est pas toujours de bon aloi, si la grandeur et le style manquent aux créations modernes, la faute ne saurait équitablement en être reprochée aux expositions, innocentes d'une situation qu'elles n'ont pas faite, mais dont le danger, d'ailleurs trop réel, a déjà été signalé tant de fois.

Lorsqu'un médecin mandé dans une maison inquiète, s'approche du lit du patient, l'interroge, et s'en va en hochant tristement la tête, ce n'est pas au médecin qu'il faut en vouloir. L'École française, dont l'état préoccupe avec raison tant de bons esprits, est pareille à ce malade. Les expositions constatent le péril; elles ne le créent pas. Qui oserait dire que le mal avoué ne vaut pas mieux que la plaie secrète? Tous les deux ans, l'art que nous aimons se montre à tous dans la vérité de sa situation; il appelle à lui les experts et ceux qui ne le sont pas, les amateurs et le public, et les critiques eux-mêmes, pauvres empiriques qui n'ont jamais guéri personne. Chacun alors donne son avis : les contradictions abondent, les banalités se multiplient; mais parmi tant de conseils, si généreusement offerts, pourquoi une bonne parole ne serait-elle pas dite, un remède salutaire indiqué, et qui sait? de tel mot jeté au hasard par un passant l'art saura peut-être faire son profit!

Une nation qui a quelque souci de sa gloire doit d'ailleurs quelque chose, que dis-je? elle doit beaucoup à ses artistes. Lorsque, par une combinaison savante de lignes ou de couleurs, le peintre est parvenu à traduire une impression morale, lorsque, à force de travail et d'adresse, le sculpteur a pu assouplir le marbre au point de lui faire exprimer une idée, leur premier rêve à l'un et à l'autre et peut-être leur premier droit, c'est d'appeler la foule à contempler l'ouvrage achevé, parfois pour recevoir d'elle un conseil, souvent pour lui donner un enseignement sévère, ou seulement une distraction et un spectacle. Quoi de plus juste que l'artisan d'un chef-d'œuvre reçoive pour prix de sa peine aujourd'hui un commencement de renommée, et demain, s'il en est jugé digne, le laurier définitif qui sied aux fronts victorieux. Or, à ces lutteurs ardents à l'éloge, à ces naïfs travailleurs qui croient encore à la gloire, quel moyen de publicité pouvez-vous offrir qui soit meilleur que ces expositions solennelles, nobles concours où les prix se disputent sous une impartiale lumière, et qui ont pour spectateurs et pour juges, au premier rang les rivaux, les amis, la grande critique française, et, plus loin, l'Europe inquiète et attentive?

Enfin, si, en échange de l'honneur dont s'accroît par leurs travaux le patrimoine commun, les gouvernements doivent aux artistes d'accueillir et d'exposer dignement les créations de leur science ou de leur fantaisie, ils ont aussi un devoir, plus grave peut être, à remplir envers la minorité qui comprend, envers la foule, si nombreuse encore, qui ne sait pas! Hélas! combien sont-ils ceux qui, devant un chef-d'œuvre de l'art antique ou de la renaissance, savent en sentir la splendeur ou la grâce, et qui complétant et corrigeant par l'expérience d'un goût épuré les émotions de leur cœur, pourraient dire la raison de leur ivresse et se rendre à eux-mêmes un bon témoignage de leur admiration! Sans doute l'éducation générale, en matière d'art, a fait depuis vingt ans de grands progrès : des écrivains ingénieux ou profonds — quelques-uns sont nos amis, tous sont nos maîtres — ont éclairé des vives lumières de l'esprit moderne bien des questions longtemps obscures; leurs efforts n'ont pas été stériles, le nombre des initiés s'est considérablement accru; mais qui oserait dire qu'il ne reste pas beaucoup à faire encore? Les expositions publiques et les commentaires qu'elles provoquent ont leur rôle marqué dans cet enseignement des lois du beau. Le Salon où se donnent rendez-vous les œuvres contemporaines ne saurait, il est vrai, avoir l'autorité d'un musée où siégent, dans la sérénité d'une gloire qu'on ne discute plus, les maîtres dont un long applaudissement a consacré l'effort heureux; l'indiscrète ivraie s'y mêle avec le pur froment; il faut savoir choisir dans cette confuse moisson. Mais les musées eux-mêmes ne présentent-ils que des modèles, et dans ces collections fameuses dont l'Europe est si fière, combien de Carle Maratte et de Pierre de Cortone se groupent autour de Raphaël et de Michel-Ange! Heureusement, l'erreur même est une leçon, et la faute peut devenir un avertissement sauveur. D'ailleurs, si l'art moderne se montre si hésitant et si discutable dans nos expositions, c'est là, il faut l'espérer, une situation temporaire, qui bientôt peut-être se modifiera. Les Salons ont précisément été en France comme une scène changeante où se sont manifestés tous les grands renouvellements. C'est là que se produisirent, à la fin du siècle dernier, les essais bientôt triomphants de ces maîtres, qui, dans la mesure de leurs forces, préludèrent à une seconde renaissance, et qui, au nom de l'antique idéal, mirent en déroute la folle bande des amours mal dessinés; plus tard, lorsque l'imitation des types de l'art ancien fut elle-même devenue un vulgaire procédé d'atelier, un maniérisme systématique, c'est là encore, c'est au Salon, qu'éclatèrent, on sait avec quel retentissement, les protestations de l'école nouvelle; enfin, n'est-ce pas à l'exposition que se sont montrées, il y a quelques années, les tentatives de réaction des néo-grecs et des néo-catholiques?

Que si, par aventure, l'art vient à changer demain, c'est le Salon qui le dira. Ces combats, ces somnolences, ces brusques réveils sont instructifs comme l'histoire; les esprits sérieux y puisent le plus fécond enseignement; les regards frivoles y trouvent le plus attrayant et le plus varié des spectacles. Qu'on ne nous enlève donc pas ces leçons, qu'on ne nous prive pas de ces fêtes!

Que l'organisation de nos expositions soit tout à fait satisfaisante, que le mécanisme actuel de cette institution réponde complétement à son but, nul ne saurait le prétendre. Nous en savons tous les vices; les énumérer l'un après l'autre, indiquer les réformes désirées, ce serait allonger démesurément ce préambule et retenir trop longtemps devant la porte du Salon le lecteur que nous avons mission d'y introduire. Ces questions de pure administration pâlissent devant les questions d'art; elles sont importantes pourtant, et peut-être conviendra-t-il de les reprendre en un meilleur jour. Il en est une toutefois dont la discussion ne saurait être ajournée; car il faut à tout prix que la difficulté qu'elle soulève soit résolue avant le Salon de 1861. Parlons donc en toute franchise du vice radical que présente l'organisation actuelle du jury. Nous courrons le risque, nous le savons, de donner à notre compte rendu un caractère rétrospectif et presque archaïque, et de répéter des choses qui, déjà dites cent fois, peuvent ne pas plaire. Mais ce n'est vraiment pas notre faute si les colères que soulevait, il y a vingt ans, la juridiction de ce rigide tribunal, sont aujourd'hui aussi vivaces et, il faut l'avouer, aussi légitimes. Il est certain qu'en raisonnant dans l'absolu, et en écartant du débat toute question de personnes, l'idée de confier à l'Académie des Beaux-Arts la mission infiniment délicate de prononcer en dernier ressort sur l'admission ou le rejet des œuvres présentées à l'exposition, est la plus malheureuse idée du monde. Nous essaierons de dire pourquoi.

Deux qualités indispensables sont requises chez un juge : il faut qu'il soit éclairé; il faut aussi qu'il soit impartial.

Prétendre que l'Académie des Beaux-Arts n'est pas apte à juger des mérites d'une œuvre de peinture ou de statuaire, ce serait compromettre par une exagération inutile le succès de la thèse que nous défendons. Nous ne commettrons pas cette faute. L'Académie, qui compte dans son sein huit ou dix artistes de valeur, a incontestablement des opinions sur l'art; mais la loi de son organisation la condamne à n'avoir jamais que les opinions de la veille. Son horloge retarde toujours de dix ou quinze ans. Cette situation pourrait au besoin se préciser par des noms et se formuler par des dates. Aux derniers jours du règne de Louis XVIII, et dans des arts fraternels, mais divers, deux puissants créateurs, Victor Hugo et Delacroix,

débutent presqu'en même temps; très-différents l'un de l'autre par le génie et par le caractère, ils sont également militants, et l'œuvre de rénovation qu'ils doivent accomplir est presque pareil. Les mêmes obstacles se dressent devant eux; mais leur audace s'accroît en raison des entraves, si bien que la palme triomphale, celle du moins que décerne l'applaudissement des connaisseurs, leur est presque accordée d'emblée; toutefois la consécration académique leur manque encore; tous deux auraient pu s'en passer, tous deux la briguèrent ardemment. Mais alors que l'opposition littéraire s'honora en faiblissant la première, les successeurs de David se roidirent, avec un entêtement vraiment merveilleux, contre l'avénement du peintre. Vous savez les dates. Victor Hugo entre à l'Académie française en 1841; c'est hier seulement, c'est en 1857 que Delacroix parvient à se glisser par la porte entr'ouverte de la quatrième classe de l'Institut. Ce n'est là qu'une page empruntée au hasard à l'histoire académique. Partout et toujours, même lenteur ou même prudence. L'École française change de face: des genres nouveaux s'ajoutent aux conquêtes anciennes; des noms glorieux sont prononcés par la France entière, l'Académie des Beaux-Arts se tient sur la défensive; elle demande du temps pour réfléchir, plus de temps encore pour comprendre. L'avenir ne voudra pas croire que de 1823 à 1846 l'admirable éclosion du paysage moderne ait eu pour témoin et malheureusement aussi pour juge suprême, le vénérable M. Bidault! C'était, on doit le penser, le plus honnête homme du monde et le plus apte à apprécier les solitudes arcadiennes des paysagistes du premier empire, mais lorsqu'on lui présentait un intérieur de forêt de Théodore Rousseau ou de Dupré, il ne comprenait pas, et ses votes l'ont assez fait voir. Cet exemple doit suffire, et, sans multiplier nos preuves, nous nous croyons autorisés à déclarer qu'instruite des choses de la veille, l'Académie est un assez pauvre juge des tentatives de l'art nouveau.

Ce point établi, l'impartialité de l'honorable assemblée pourra paraître douteuse à plusieurs. Il est bien difficile de n'être pas passionné quand on est convaincu. L'Académie est sincère : elle a foi en son principe, elle se sent impeccable; c'est une église, et fatalement elle est conduite à traiter les nouvelles formes de la statuaire ou de la peinture comme les associations orthodoxes ont toujours traité les hérésies. Or, l'hérésie joue un grand rôle dans l'histoire de l'art. Aux derniers jours du moyen âge, elle s'appelle la Renaissance, et, malgré ses efforts désespérés, le moyen âge a été vaincu. Que sont donc les traditions pour lesquelles l'Académie combat aujourd'hui, sinon un ensemble de doctrines qui, à leur origine, furent aussi discutées et proscrites, et qui cependant ont triomphé en vertu d'une vitalité qu'elles avaient naguère et qu'elles n'ont

peut-être plus? On ne lutte pas contre l'esprit des temps, et les entraves qu'on oppose à l'éclosion des nouvelles idées et des formes nouvelles, ne servent qu'à en rendre tôt ou tard le succès plus éclatant, ou — c'est là le danger — à pousser les novateurs dans la voie de l'exagération et du système.

Par toutes ces raisons et par bien d'autres, nous croyons que l'Académie des Beaux-Arts n'est pas constituée de telle sorte qu'elle puisse présenter les qualités qu'on est en droit d'attendre d'un jury. Elle connaît, elle aime une certaine forme de l'art, elle n'a pas, elle ne peut avoir la notion sereine de l'art considéré dans sa loi éternelle et dans son idéal toujours changeant. Aussi voilà bientôt trente ans qu'elle est en contradiction avec les artistes et aussi avec le public qui d'ordinaire, et il a raison en ceci, se laisse volontiers séduire par ce qui est fort, jeune ou charmant. Quant aux relations du jury académique avec la Direction des Beaux-Arts, ce ne sera surprendre personne que de rappeler qu'entre ces deux autorités le conflit, ou du moins le désaccord, est permanent. Situation à la fois risible et douloureuse! L'administration commande une statue à un artiste; le jury ferme à l'œuvre achevée les portes de l'exposition; l'Académie, qui n'est pas seulement chargée du travail d'admission, mais qui a encore le privilége de distribuer les récompenses, refuse la plus mince médaille à un exposant; la Direction des Beaux-Arts intervient, elle achète son tableau et le fait solennellement placer au Luxembourg. Le gouvernement, qui croit à l'histoire, fait restaurer ou construire des églises dans le style du XIIIe siècle, au grand désespoir de l'Académie, qui ne fait point état de l'art ogival, parce que Vitruve n'en a pas parlé. Nous plaindrions les sculpteurs inconnus des colosses égyptiens, et les admirables initiateurs de l'école éginétique, et les Florentins, qui ont tourmenté la forme, et Rembrandt lui-même, s'ils avaient à produire leurs œuvres devant ce tribunal auguste. Nous croyons sincèrement que cet état de choses appelle un prompt remède, et nous sommes heureux de constater que la presse entière a été unanime cette année pour solliciter dans l'organisation du jury une modification que réclament impérieusement les plus sérieux intérêts de l'art.

Est-ce à dire que le jury d'admission de 1859 ait été plus rigoureux que celui des années précédentes? Non, sans doute. Nous raisonnons dans l'absolu de la situation, et nous avons à cœur de ne citer ici aucun nom, aucune œuvre. Nos promenades à l'exposition, en rappelant à notre mémoire le souvenir des artistes absents, nous forceront vraisemblablement à sortir des généralités de l'abstraction. Nous nous y attendons un peu et nous croyons savoir qu'il y aura lieu, chemin faisant, d'apporter un peu

de baume à plus d'une blessure, de consoler plus d'un vaincu. Nous le ferons en toute liberté et aussi en toute justice. Que cette consolation suffise aujourd'hui aux victimes du jury, de songer qu'il n'y a rien de déshonorant à voir son nom s'ajouter à la glorieuse liste où figurent tous ceux qui, en ce temps-ci, ont su se faire une renommée.

Un point nous reste à régler avec le lecteur. Si une œuvre d'art est difficile à faire, elle est difficile aussi à apprécier. La situation toujours malaisée du juge s'aggrave en raison même des contradictions qui assiégent l'esprit moderne et qui, dans une certaine mesure, peuvent faire hésiter les plus vaillantes certitudes. Il s'en faut de beaucoup que la critique actuelle, si chercheuse pourtant et si ardente à bien faire, ait pu grouper ses forces en une puissante unité et se mettre d'accord avec elle-même. Chacun tire un peu au hasard dans cette mêlée où manquent la grande lumière, la grande discipline des époques anciennes. Qui sait? une identité absolue de sentiments, une complète parité de goût n'existe peut-être pas parmi les écrivains de la *Gazette des Beaux-Arts?* Aussi, au moment de rendre compte du Salon, nous croyons devoir déclarer que nous ne portons pas la parole au nom de tous : nous n'avons point la folle ambition d'exprimer la pensée de nos amis, que nous avons peut-être déjà trahie, et que la fatalité de nos convictions ou le caprice de notre goût peut nous obliger à trahir encore. C'est pourquoi, après avoir chaleureusement remercié le maître de la maison des franchises qu'il nous laisse, il ne nous reste plus qu'à supplier le lecteur de vouloir bien n'imputer qu'à notre seule insuffisance les fautes que, seul, nous aurons commises.

I

Une profonde sympathie pour un maître à qui nous devons les émotions les plus pénétrantes que l'art moderne nous ait jamais données, l'habitude d'une admiration qui ne date pas d'hier, et aussi peut-être une sorte d'inquiétude vague, tout doit d'abord conduire notre critique devant les œuvres de M. Delacroix. A lui donc les prémices de notre curiosité, d'autant plus éveillée d'ailleurs que, depuis quatre ans, l'auteur du *Massacre de Scio* ne nous a rien montré de sa main. Un grand travail entrepris à Saint-Sulpice, mais inconnu encore, une maladie suivie d'une lente convalescence, une élection à l'Institut, crise bien grave dans la vie d'un tel artiste, l'ont empêché de se faire représenter au Salon de 1857. M. Delacroix nous revient aujourd'hui, visiblement fatigué, mais vaillant toujours, inégal dans son effort, mais reconnaissable, même de bien loin,

à son accent harmonieux et à ses grandes allures. Que si ses œuvres récentes trahissent quelque lassitude (et c'est en effet notre pensée), nul ne devrait s'en étonner beaucoup, car, si quelque chose doit exciter ici notre surprise et notre admiration, c'est qu'en des temps difficiles comme les nôtres et alors que les meilleures organisations s'appauvrissent si vite, ce puissant artiste ait pu se maintenir si longtemps debout. M. Delacroix est sur la brèche depuis 1822. Son œuvre est infinie, elle est immense, et, toute faite de pages douloureuses ou de souriantes visions, elle a été depuis près de quarante ans l'émotion ou la joie de tous ceux qui comprennent l'art. Nul plus que lui n'aurait le droit de se reposer, et si jamais sa main défaillante venait à trahir sa pensée, nul ne mériterait davantage les consolations de la critique en deuil.

Heureusement, M. Delacroix n'en est pas là. Ce vigoureux ouvrier, qui s'est levé de si bon matin, travaillera jusqu'à la dernière heure. Aujourd'hui encore, il envoie huit tableaux au Salon, œuvres de valeur très-diverse, et qui s'enferment, pour la plupart, dans des cadres restreints où sa fantaisie luxuriante et décorative ne s'est jamais trouvée bien à l'aise. Ceux qui ne sont pas familiarisés par une longue étude avec les procédés du maître auraient quelque peine, je le crois, à le juger et à le bien comprendre s'ils se bornaient à examiner trois ou quatre des tableaux qu'il expose cette année. L'*Hamlet* ne leur apprendra rien. C'est une peinture médiocrement significative, regain hâtivement fauché dans un champ qui a produit jadis de si splendides moissons. On ne joue pas avec Shakspeare : les terribles sujets que le poëte anglais offre au caprice douloureux du peintre doivent être traités avec une émotion poignante et religieuse, avec un entrain de cœur, une virginité d'impression qu'il n'est guère possible de conserver toujours. Dans un autre ordre de sentiments, le tableau d'*Herminie chez les Bergers* ne saurait non plus donner à ceux qui ne les connaîtraient pas une exacte idée de la séduction et de la grâce auxquelles arrive le fougueux talent de M. Delacroix, lorsqu'il veut se tranquilliser et sourire. Dans ces sujets empruntés aux plus douces fictions des poëtes, les hardiesses, les singularités du pinceau de M. Delacroix paraissent plus visibles et moins légitimes que dans ces scènes tumultueuses où la passion exaltée exaspère les contours, et où le désordre du cœur troublé autorise le flamboiement de la ligne et la violence des attitudes. L'*Herminie*, composition savamment agencée, brillante réunion de figures éparpillées dans une campagne verte, présente des défauts qu'il serait trop aisé de signaler.

La *Montée au Calvaire* peut être considérée comme une esquisse ou comme la première pensée de la vaste peinture qui, d'après une combi-

naison écartée aujourd'hui, devait être exécutée à l'église Saint-Sulpice, dans la chapelle des fonts baptismaux. Le sujet est éminemment dramatique, le tableau que nous montre M. Delacroix ne l'est qu'à demi. Peut-être la composition perd-elle à se condenser dans un cadre trop étroit. La foule qui précède le Christ et celle qui le suit, se déroulent malaisément dans un paysage trop restreint, et d'ailleurs, l'indécision est visible dans l'effet, visible aussi dans le coloris. Des oppositions plus franchement accusées, une association de tons plus violents et plus sombres eussent convenu davantage à ce funèbre sujet et jeté sur cette peinture le voile de deuil qui lui manque. Si M. Delacroix devient timide, qui donc osera?

Des qualités plus viriles recommandent les autres tableaux exposés par le maître. Les *Bords du fleuve Sebou* sont un intéressant échantillon des études de paysages qu'a faites M. Delacroix, et qui, dans des productions déjà connues, se sont si admirablement manifestées. C'est une perspective lumineuse, mais un peu fantasque dans sa tonalité trop bleue. Vous le dirai-je? ce petit tableau, qui n'est rien dans l'œuvre du maître, m'a fait penser aux paysages de Rubens. Le grand coloriste d'Anvers a, lui aussi, peint des forêts aux frondaisons azurées, et quoique cette fantaisie ne soit pas du goût des botanistes, elle lui a été pardonnée. Du reste, M. Delacroix connaît aussi bien que les plus doctes la vraie couleur des arbres et des prairies, et il montre cette année, dans les fonds de son tableau d'*Ovide chez les Scythes,* l'un des plus beaux, l'un des plus poétiques paysages qu'ait jamais transfigurés son rêve. Les montagnes qui dessinent leur silhouette sur le ciel, les accidents des terrains, le lac aux flots endormis, tout ici est grandiose et vivace, tout s'enveloppe d'une lumière diffuse et l'on respire librement, dans ces solitudes aux perspectives sévères, un air vif et léger, une brise qui fortifie. Ce paysage produirait plus d'effet encore si les figures que l'artiste a placées au premier plan se subordonnaient davantage les unes aux autres, selon la loi d'une hiérarchie mieux réglée. Ovide, qui, au point de vue moral, est le protagoniste du drame, est trop diminué, trop effacé dans le tableau; des personnages accessoires, des animaux même, absorbent d'abord l'attention du spectateur et atténuent de beaucoup l'importance du poëte exilé. Ici, faute grave, l'épisode cache le poëme.

La *Rebecca enlevée par le Templier* est une variante nouvelle d'un thème déjà traité par le peintre. La composition est mouvementée et vivante, et quoique ce tableau ne puisse satisfaire absolument les juges difficiles, bien des choses y sont vraiment admirables, surtout sous le rapport de la couleur. Il y a un charme étrange, une grâce virile et tou-

chante dans la figure à demi ployée de la jeune prisonnière qui se débat aux mains de son ravisseur, et qui, délicieusement vêtue d'étoffes bleues, orangées ou blanches, brille au milieu de cette scène de carnage comme une fleur dans un champ dévasté par la tempête.

Mais M. Delacroix nous paraît avoir été plus heureux et plus fidèle à son passé dans le *Christ descendu au tombeau* et dans le *Saint Sébastien*. La première de ces compositions, sobre dans son apparente violence, est agencée avec un art infini et présente le plus saisissant aspect. Aux degrés inférieurs d'un escalier taillé dans le roc, un homme tenant une torche fumeuse éclaire les pas alourdis des disciples qui vont ensevelir le cadavre de leur maître. Avec quel soin pieux ils portent le cher fardeau, avec quelle douloureuse émotion la Vierge et les saintes femmes placées à l'entrée de la crypte suivent en pleurant le funèbre cortége; nulle plume ne saurait l'écrire, quand le pinceau de M. Delacroix l'a si bien dit. Cette scène s'enveloppe d'une lumière discrète et triste; elle se revêt d'une teinte assombrie qui ajoute au drame beaucoup de sentiment et de mystère.

Nos lecteurs ont sous les yeux la gravure du *Saint Sébastien*. C'est là encore un de ces sujets tendres et austères où triomphe le talent de M. Delacroix. Le martyr a subi son horrible supplice; les bourreaux se sont éloignés ; déjà le soir étend sur la terre son ombre propice, lorsque deux femmes viennent au secours du mourant, et après avoir retiré une à une les flèches qui font saigner tout son corps, pansent avec une maternelle sollicitude ses plaies aux lèvres béantes. Rien n'est plus simple, rien n'est moins violent que ce groupe de trois personnages; mais la justesse des mouvements est telle, l'expression des figures est si savamment et si naïvement écrite dans le moindre geste, les transparences du crépuscule éclairent si bien, en la cachant aux yeux de la foule, cette scène de pieux dévouement, que, par l'impression mélancolique qui s'en dégage, ce petit tableau est plus religieux cent fois que la plupart des compositions empruntées aux sanglantes pages du martyrologe. Par quel don supérieur, par quelle grâce d'en haut, M. Delacroix, qui n'a pas les séductions de la forme idéale, parvient-il à traduire si bien ces poëmes douloureux qui sont, dans les premiers siècles de l'histoire de l'Église, comme un Évangile continué?

Nous avons étudié l'un après l'autre tous les tableaux de M. Delacroix, certain que nous étions de trouver toujours un enseignement et une émotion dans celles-là mêmes de ses peintures qui semblent le plus rapidement improvisées. Nous devions ce loyal examen au maître glorieux, au savant harmoniste, à l'inépuisable inventeur qui, tant de fois, nous a

Eug. Delacroix pinx — Leop. Flameng sc.

St SEBASTIEN

GAZETTE DES BEAUX ARTS — SALON DE 1859 — IMP. DELATRE

touché au plus profond de l'âme, et qui nous intéresse d'autant plus que son œuvre, même en ses pages les mieux venues, garde une séduction maladive: nul aussi bien que ce peintre tourmenté n'a su traduire les inquiétudes d'un temps dont il est à la fois le héros et la victime. C'est par ce caractère de modernité qu'il nous prit d'abord, et c'est parce que la passion lui reste qu'il nous voit encore parmi ses fidèles. Faiblira-t-il dans sa tâche austère? a-t-il déjà faibli? nous ne savons. Hélas! une loi fatale pèse sur le génie comme sur la beauté. On n'a pas toujours vingt ans, et si avant que se prolongent la jeunesse de l'esprit et le rayonnement de la grâce, un jour vient où la main de l'artiste obéit mal à sa pensée, où le front le plus charmant se pare à regret des pâles fleurs de l'automne. Les admirateurs alors deviennent plus rares et les amoureux s'en vont. Que si quelques-uns persistent et demeurent, ne riez pas de leur folie : ceux-là seuls savent aimer.

II

Dans l'un des premiers volumes de sa *Correspondance littéraire*, Grimm, qui, ce jour-là, avait sans doute emprunté la plume de Diderot, donne malicieusement la recette pour composer une tragédie. Il n'oublie ni le songe, ni le récit, ni les répliques du confident, et il enseigne comment on doit disposer ces éléments traditionnels pour construire avec méthode les cinq actes d'une pièce régulière. Un moqueur, s'il en était encore parmi nous, pourrait, à l'exemple de Grimm, s'égayer aux dépens des critiques de profession et dire comment il faut s'y prendre pour faire, selon les usages consacrés, le compte rendu d'un Salon. Une philippique contre le jury peut, dirait-il, servir d'introduction. Nous n'avons pas négligé cette condition du programme, et peut-être trouvera-t-on que nous y sommes resté trop fidèle. Mais un élément plus indispensable encore doit être mis en œuvre : s'il n'y a pas de tragédie sans un songe, vague pressentiment du dénoûment fatal, il faut, dans un Salon rédigé dans les bonnes méthodes, une page attendrie sur la décadence de la peinture d'histoire, une éloquente lamentation sur le grand style qui s'en va.

Que le lecteur nous permette de manquer ici à tous nos devoirs en nous abstenant de donner, comme le voudrait la tradition, une édition nouvelle de l'élégie que déjà nous avons faite tant de fois. La situation est bien connue. Aujourd'hui comme hier, beaucoup de grands cadres,

peu de grandes œuvres. L'histoire se rapetisse et se diminue; l'anecdote suffit à nos ambitions restreintes, et même dans la représentation des plus glorieuses batailles, l'exactitude de l'uniforme remplace le sentiment héroïque; on se contente du trait d'esprit là où l'on recherchait naguère la passion et l'épouvante.

Horace Vernet et ses amis sont pour beaucoup dans ce résultat dont s'afflige l'art sévère. Ils ont eu la préoccupation du portrait, le culte du détail vrai, la religion du bouton de guêtre. Assurément ces peintres ont leur valeur; les procès-verbaux qu'ils ont signés seront plus tard utilement consultés ; mais si la stratégie se déclare satisfaite, l'art a droit de demander davantage. M. Yvon, qui est un des plus heureux disciples de cette école applaudie, a presque tous les défauts de ses maîtres et il n'a peut-être que quelques-unes de leurs qualités. Son tableau de la *Gorge de Malakoff* me paraît supérieur à celui qu'il avait exposé en 1857 : le progrès est évident, surtout au point de vue de la coloration qui, cette fois, s'est affranchie des tons sourds et des nuances boueuses. La composition révèle une grande adresse, les têtes sont bien peintes, les uniformes aussi, et dans le rendu de certains détails, M. Yvon révèle une dextérité de main dont il faut lui tenir compte. Quel est donc le défaut de sa peinture?... Nous ne voudrions pas avoir l'air de jouer au paradoxe, nous serions honteux de manquer de respect à la muse exacte de l'histoire; mais il nous semble que M. Yvon est trop sage, trop inquiet de la ressemblance; qu'il n'a ni assez de folie, ni assez de fureur, et pour tout dire en un mot, qu'il n'est pas assez fantastique.

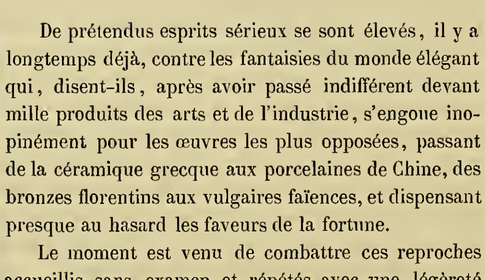
Cette faute est un peu celle de M. Protais, qui a d'ailleurs montré tant de talent dans son *Attaque du mamelon vert*, et celle aussi de quelques autres peintres, dont, nous ne voulons pas le nier, le public étudie les ouvrages avec un intérêt véritable. Quant à M. Barrias, qui a représenté le débarquement des troupes françaises en Crimée, il a peut-être traité dans un trop vaste cadre un sujet d'une importance purement anecdotique. Sa manière, sans distinction et sans charme, ne manque ni d'énergie ni de vigueur, et, à tout prendre, l'ancien élève de l'école de Rome ne s'est pas trop mal tiré de sa première excursion dans le domaine de l'histoire militaire. Faut-il le dire pourtant? A tous les tableaux dont nous venons de parler, nous préférons les quelques lithographies que M. Raffet a consacrées au souvenir du siége de Rome. Là est le sentiment, là est le caractère. M. Raffet donne au soldat français une tournure héroïque, et, chez lui, l'art se montre plus vrai que dans tous les bulletins officiels dont Versailles s'enrichit chaque année.

Il y a pourtant au Salon une bataille qui mérite l'attention des bons

juges. C'est l'affaire du *Marabout de Sidi-Brahim*, l'un des plus émouvants faits d'armes de nos guerres d'Afrique. L'auteur, M. Devilly, est assurément un coloriste. Déjà nous avions remarqué de lui plusieurs tableaux très-énergiques, le *Cosaque* par exemple, et le *Bivouac en* 1812, exposé au dernier Salon. Le *Marabout de Sidi-Brahim* le classe définitivement parmi nos plus habiles peintres de sujets militaires. L'aventure, bien connue, qu'il raconte aujourd'hui, est terrible. Quatre-vingts chasseurs à pied, retranchés dans le marabout de Sidi-Brahim, sont cernés par les cavaliers d'Abd-el-Kader et résistent avec une vigueur désespérée aux attaques d'un ennemi qui leur est bien supérieur en nombre, mais non en courage. M. Devilly a très-bien disposé sa composition ; le tumulte du combat, les particularités épisodiques de cette scène sanglante, tout est compris et rendu à merveille. Les figures sont pleines de mouvement, et l'on admirera surtout celle du soldat qui, au moment de recevoir à bout portant le coup de feu d'un Kabyle, se couvre le visage de ses deux mains, avec un geste d'une réalité saisissante. Ajoutons que le tableau de M. Devilly est peint librement, largement, dans une tonalité grave qui çà et là s'anime et s'éclaire de nuances vives. Peut-être pourra-t-on dire que l'auteur a trop étudié M. Delacroix et que sa bataille aurait plus de prix si elle portait le cachet d'une personnalité mieux affranchie des liens d'une admiration légitime. L'objection n'est pas sans valeur, et c'est à l'auteur du *Marabout de Sidi-Brahim* qu'il appartient d'y répondre. Tôt ou tard, sans doute, un tableau d'une originalité plus accentuée sera sa justification et son excuse. Ne sait-on pas d'ailleurs que si le pastiche est un jeu puéril et condamnable, il y a une sorte d'imitation ou de ressemblance involontaire qui n'était pas proscrite au temps des fortes écoles, et qu'il serait bien rigoureux de condamner absolument aujourd'hui. L'autorité des influences contemporaines s'exerce même sur les meilleurs esprits; l'éducation du talent est douloureuse et lente, et de ce que l'enfant a d'abord quelque peine à se tenir debout sur ses petites jambes vacillantes, il serait imprudent de conclure qu'il ne doit pas marcher un jour.

PAUL MANTZ.

ANCIENNES FAÏENCES FRANÇAISES



De prétendus esprits sérieux se sont élevés, il y a longtemps déjà, contre les fantaisies du monde élégant qui, disent-ils, après avoir passé indifférent devant mille produits des arts et de l'industrie, s'engoue inopinément pour les œuvres les plus opposées, passant de la céramique grecque aux porcelaines de Chine, des bronzes florentins aux vulgaires faïences, et dispensant presque au hasard les faveurs de la fortune.

Le moment est venu de combattre ces reproches accueillis sans examen et répétés avec une légèreté voisine de la malveillance. Qualifier de caprices frivoles les modes successives qui ont forcé la spéculation à fouiller les ruines de Memphis, d'Athènes et de Rome, à parcourir les mers pour demander aux peuples lointains le dernier mot de leur civilisation, à recueillir dans la chaumière les premiers spécimens de nos industries nationales, n'est-ce pas montrer une inaptitude complète au jugement des faits, et une ingratitude profonde pour les Mécènes de l'art ?

C'est en ouvrant leurs cabinets aux choses les plus diverses que les curieux ont entretenu le feu sacré du génie, encouragé les recherches historiques et appelé la lumière sur des époques ou des œuvres ignorées. Il serait facile de démontrer combien les collections formées aux XVIIe et XVIIIe siècles ont influé sur le goût public en France, et sur nos industries artistes classées, dès lors, au premier rang parmi celles de l'Europe. Sans remonter si haut chacun reconnaîtra que les meilleurs travaux du temps actuel ont eu pour base les monuments re-

cueillis par M. le duc de Luynes[1], M. le duc de Blacas[2], M. Dusommerard[3], M. Debruge-Dumesnil[4], M. le prince Soltykoff et tant d'autres[5].

Le goût des majoliques[6] italiennes a été l'occasion de nombreuses recherches; Passeri, Piccolpasso, interrogés, traduits, ont mis sur la voie de découvertes intéressantes, et l'on connaît aujourd'hui, par leurs ouvrages, nombre d'usines dont l'existence était à peine soupçonnée, nombre d'artistes dont les chiffres semblaient inexplicables.

Plus modestes par leur forme et leur décor, moins ambitieuses que les produits de Pesaro, d'Urbino, de Ferrare ou de Gubbio, les terres émaillées françaises ont pourtant, à leur tour, éveillé l'attention des curieux; certains cabinets leur sont exclusivement consacrés, et c'est là qu'il faut les voir pour apprécier l'abondance de leur ornementation, la sévérité de leur style, l'harmonie de leurs robustes couleurs. Néanmoins, à qui n'a pu considérer les suites splendides que possède le duc d'Hamilton[7], étudier la collection si bien choisie de notre habile statuaire Armand Leveel, le Musée céramique de Sèvres montrera tout aussi éloquemment quel est, depuis trois siècles, le rôle de l'industrie faïencière dans notre pays.

Seulement, le goût est récent, la science est neuve, et beaucoup d'erreurs attendent une réfutation sérieuse. Pour la plupart des amateurs, Nevers et Rouen se partagent les œuvres dignes d'attention. La première de ces villes aurait ouvert ses portes, vers 1560, à une colonie d'artistes et d'ouvriers venus à la suite du duc Ludovic de Gonzague; émules des écoles

1. *Lettre à M. le duc de Luynes sur les graveurs des monnaies grecques*, par Raoul-Rochette.

2. *Description des monuments musulmans du cabinet de M. le duc de Blacas*, par M. Reinaud.

3. *Les Arts au moyen âge*, par M. Dusommerard.

4. Jules Labarte, *Description des objets qui composent la collection Debruge-Dumesnil. — Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge.*

5. Collection archéologique du prince P. Soltykoff. — Horlogerie, par M. Pierre Dubois, 1858, in-4°. C'est encore en publiant les catalogues de plusieurs collections privées ou publiques que MM. de Witte, Adrien de Longpérier, de Laborde ont éclairé la céramographie, la numismatique, l'émaillerie, etc.

6. La découverte faite en 1415, par Lucca della Robbia, d'un vernis opaque applicable sur la terre cuite, a été l'origine de l'invention des *majoliques* composées des mêmes éléments que la *faïence* ou *terre émaillée* française; elles ont pour base une argile figuline, de la marne argileuse et du sable; la couverte, ou vernis, est composée de plomb et d'étain. Ce dernier métal donne l'opacité et la blancheur nécessaires pour dissimuler la teinte plus ou moins rougeâtre du subjectile. La terre cuite à vernis de plomb translucide est ce qu'on nomme *poterie grossière* ou *terre vernissée*.

7. On y voit, entre autres choses intéressantes, les Quatre Saisons, bustes drapés de proportion colossale, portés sur des gaînes richement ornementées en relief et rehaussées de diverses couleurs. Ces pièces sont le chef-d'œuvre de Vavasseur, faïencier de Rouen.

d'Italie, ses poteries toutes semblables, au point de vue technique, à ces majoliques tant estimées du XVIe siècle, n'en offriraient qu'une image affaiblie sous le rapport de l'art. Certes, les usines nivernaises doivent beaucoup à l'Italie, mais il faut reconnaître qu'elles sont promptement devenues indépendantes. En discutant avec habileté les caractères de leur fabrication et de leur décor, M. Riocreux a su prouver qu'elles avaient maintenu le grand style historique [1], au moment où ce style s'éteignait à Pesaro, malgré les efforts du cardinal Ludovico Merlini.

Quant à Rouen, libre dans ses allures, exempt de toute préoccupation étrangère, on admet son droit à réclamer comme sienne toute la vaisselle nationale aux fières arabesques, aux armoiries princières, au décor ferme et hardi, tantôt bleu foncé, tantôt discrètement polychrome.

Nous serions désolé de diminuer en rien la gloire de deux fabriques devenues populaires; mais il faut rendre à chacun ce qui lui appartient, et, quels que soient les titres de Nevers et de Rouen à une renommée durable, beaucoup d'autres centres industriels ont droit de prétendre à leur part dans l'estime publique.

Nos recherches spéciales sur la porcelaine, en nous conduisant dans tous les dépôts d'archives publiques, ont mis à notre disposition des matériaux inconnus et précieux sur la fabrication des faïences. Nous avons pu, par un arrêt manuscrit du 21 avril 1664, enregistré le 19 mai suivant [2], constater l'existence, à Paris, d'une fabrique montée par Claude Réverend, « marchand grossier et bourgeois de cette bonne ville ». La poterie de notre industriel, dérivée de celle de Hollande, dont elle a l'émail pur et les couleurs brillantes, n'offre, sous le rapport du style, rien d'essentiellement français; mais certains services à bordures chinoises, portent, selon la position des consommateurs en vue desquels on les a décorés, les uns des prières en français, les autres des couplets grivois; toute une série de plats et d'assiettes montre les diverses carrières de la vie militaire et civile au XVIIe siècle, officiers brillamment équipés et montés, soldats, comédiennes, artisans, et jusqu'au colporteur d'almanachs, de contes et de chansons [3]. Le costume des personnages, les légendes explicatives ne permettent aucun doute sur la date et la nationalité de ces œuvres, toujours signées des monogrammes AR ou AR choisis, selon toute probabi-

1. Voir à Sèvres les ouvrages nivernais longtemps attribués à l'Italie, et restitués à la France par le savant conservateur des collections.

2. Recueil de Lamoignon.

3. Voir ces spécimens au Musée de Sèvres.



DESSUS DE CHAISE A PORTEURS

De la fabrique de Moustiers

Première moitié du xviiie siècle

lité, par Réverend, pour imiter le chiffre célèbre et si bien accueilli partout de l'usine de Delft, près La Haye.

Voilà donc un établissement notable, encouragé par des lettres patentes antérieures de neuf ans à celles accordées à Louis Poterat, sieur de Saint-Étienne, pour la fabrication, à Saint-Sever, de la « *faïence, façon de Hollande, et de celle violette, peinte de blanc et de bleu, et d'autres couleurs* »[1]. Les produits de ce dernier et de ses concitoyens étaient classés, admis dans la collection, parce qu'on en connaissait l'origine. Ceux de Réverend se perdaient dans la foule, ou passaient sur le compte de l'industrie étrangère. Désormais, nous l'espérons, les curieux accueilleront la poterie parisienne, et lui donneront place entre les beaux bleus armoriés rouennais de Poirel de Grandval, et les services plus recherchés de Poterat.

Mais, ici se présente une question importante. Les plats gigantesques, les fontaines monumentales, les aiguières en forme de casque, toute cette riche vaisselle blasonnée sur laquelle on voit courir de hardis rinceaux, des arabesques fleuries, des frises d'un goût magistral, doit-elle être attribuée aux artistes normands ?

Des doutes s'élevaient à cet égard dans l'esprit des vrais connaisseurs, et l'on signalait la nature de la pâte, la netteté du vernis, le style et les procédés de délinéation de certaines pièces décorées en bleu, comme autant d'indices d'une fabrication différente de celle de Rouen.

Un curieux autel portatif, signalé par nous au Musée céramique, qui en a fait l'acquisition, a prouvé d'abord combien ces défiances étaient fondées ; matière, forme, peinture, tout dans cette pièce semblait déceler l'industrie rouennaise ; tout, jusqu'à l'habileté des arabesques et à la faiblesse relative du dessin d'un Christ en croix formant un tableau principal ; mais l'inscription suivante révélait une usine inconnue et deux noms nouveaux à inscrire au catalogue des arts industriels français :

Fecit Jacobus Feburier
Insulis in Flandriâ
Anno 1716

Pinxit Maria Stephanus Borne
Anno 1716.

Nous savions, par un arrêt du 2 août 1720, qu'il avait existé à Lille,

1. Voir l'arrêt de 1673, relatif à Louis Poterat, dans le mémoire de M. André Pottier : *Origine de la porcelaine d'Europe*. Un autre arrêt de 1646 avait autorisé Poirel, sieur de Grandval, à fabriquer la faïence à Rouen.

dès les premières années du XVIIIe siècle, une manufacture de faïence et de porcelaine, due à l'initiative des frères Doré; nous aurions donc cherché dans la poterie de la Flandre française le goût adopté par l'industrie hollandaise, et non celui de la célèbre vaisselle normande. On le comprendra mieux encore après avoir lu les principales dispositions de l'arrêt dont nous venons de parler:

« Veu par le roy, en son conseil, la requête présentée à S. M. par « François et Barthélemy Doré frères, entrepreneurs d'une manufacture « de porcelaine et de faïences à Lille, contenant que le feu roy, informé « de l'utilité dont il était pour le royaume de conserver la manufacture « de porcelaine et de faïence que les Hollandais avaient establie à Lille « depuis l'année 1708, au moyen des terres propres pour cette fabrique « qui se trouvent entre ladite ville et Tournay, aurait engagé lesdits « frères Doré, lorsque Lille fut rendu à la France par le traité de paix « conclu à Utrecht, à acquérir ladite manufacture, ce qu'ils n'auraient pu « faire qu'à des conditions onéreuses et après que S. M. leur aurait fait « comprendre qu'elle voulait bien les ayder à soutenir une entreprise « aussi considérable pour le succès de laquelle ils ont fait de grandes « dépenses, malgré les temps difficiles qui ont empêché l'effet des intentions du feu roy à leur égard; que les frais de voitures par terre et les « droits d'entrée qu'on fait acquitter sur les porcelaines et faïences à « l'entrée des cinq grosses fermes, conformément au tarif de 1664, ne « permettant pas d'introduire dans le royaume celles de leur fabrique, la « consommation ne s'en peut faire que dans la Flandre française, ce qui « est un trop petit objet pour les dédommager des sommes qu'ils ont « employées pour former leur établissement; mais, que pour les mettre « en mesure de le soutenir et de s'acquitter des emprunts qu'ils ont esté « obligez de faire à cette occasion, et d'ailleurs mettre leurs porcelaines « et faïences en concurrence, pour le débit, avec celles des pays étrangers qui se vendent en France à meilleur marché, par la faculté qu'ont « les fabricants étrangers d'avoir à meilleur compte que les sujets du « roy, l'étain et le plomb d'Angleterre, qui entrent dans ces sortes d'ouvrages, et de les envoyer par mer jusqu'à Rouen, ce qui diminue de « beaucoup les frais de transport; requéraient à ces causes qu'il plût à « S. M. leur accorder pendant trois ans l'exemption en entier des droits « d'entrée des porcelaines et faïences de leur manufacture, qu'ils se proposent d'envoyer dans l'étendue des cinq grosses fermes... »

Nous analysons rapidement ce qui suit:

« Ouï le rapport, le roi en son conseil et de l'avis de M. le duc d'Orléans, régent, considérant qu'une demande semblable, et fondée sur les

mêmes motifs, a été formée par les entrepreneurs de la manufacture de faïence de Bordeaux, auxquels on a accordé seulement, par arrêt du 24 novembre 1719, une réduction des droits à 50 sols du cent pesant des faïences, au lieu de 10 livres fixées par le tarif de 1664, octroie la même faveur aux frères Doré.

Les ouvrages de cet établissement lillois restent encore à chercher dans les collections, et à signaler par leur forme ou leur marque. Quant à ceux de la fabrique de Bordeaux, naguère ignorés, ils sont trop rares et trop peu connus pour être décrits.

Mais, pour revenir aux faïences à décor bleu tendre, congénères au moins de celles de Poirel de Grandval et de Réverend, antérieures au monument signé par Féburier de Lille, il restait à découvrir leur origine réelle, attribuée, par les uns, à l'usine de Saint-Cloud, par d'autres au midi de la France.

L'incertitude à cet égard s'explique par l'ancienne organisation du pays; sa division en provinces indépendantes du centre mettait un perpétuel obstacle à la circulation du produit fabriqué. Les lignes douanières, dont se plaint aujourd'hui le commerce, bien qu'elles séparent à peine les nations et s'ouvrent au passage des convois à vapeur, — ces lignes sillonnaient le territoire et arrêtaient à chaque pas l'œuvre industrielle. Il y avait les grosses fermes, les provinces réputées étrangères et les pays rédimés, chacun enclos d'une ceinture fiscale. Marseille, en particulier, offrait ce singulier spectacle d'un isolement complet dans la famille française. Tout ce qui se fabriquait sur son territoire, tout ce qui sortait de ses murs, trouvait un accès plus facile en Italie, en Grèce, à Constantinople même, qu'à Lyon ou à Paris.

Réclamait-on contre cet état de choses au nom de l'industrie nationale, la réponse était formulée d'avance : Marseille, par sa position et les immunités de son commerce maritime, jouissait d'assez de faveurs pour n'avoir pas à en solliciter de nouvelles. Si le gouvernement savait à quoi s'en tenir sur l'état des fabriques dans toute l'étendue de la France — et il est permis d'en douter, d'après le désordre des recueils spéciaux d'arrêts relatifs aux manufactures, — le public du centre connaissait moins les faïences du Nord ou du Midi que celles de Hollande, ou les porcelaines des Indes orientales.

Lorsque les curieux ont commencé à recueillir les rares spécimens de la poterie distinguée, au vernis irréprochable, peinte d'ornements rappelant à la fois et les compositions d'Androuet du Cerceau et celles de l'élégant Bérain, ils n'ont trouvé aucune tradition de nature à en faire soupçonner l'origine. Les premières pièces venaient du Midi : il en

arriva plus tard un certain nombre des diverses provinces d'Italie. On devait naturellement chercher vers la Provence le berceau de cette poterie évidemment française. De vagues rumeurs commençaient à l'attribuer aux anciens établissements des départements des Basses-Alpes ou du Var, c'est-à-dire à Moustiers[1] ou à Varage, lorsque l'un de nous, conduit à Marseille par ses recherches archéologiques, fut assez heureux pour rencontrer un document de nature à faire cesser tous les doutes. La bibliothèque de cette ville possède une collection manuscrite, réunie en 6 volumes in-4°, sous ce titre : *Sp. Cl. fr. Calvet. Opera manuscripta*; on trouve au tome V, page 164, un mémoire sur l'invention de la porcelaine, présenté à l'académie de Marseille en 1792, et que nous transcrivons d'abord pour le discuter ensuite[2] :

« La fabrication de la faïence, en Provence, a commencé à Moustiers. « Mais il ne s'y faisait d'abord que de la poterie grossière. L'un des fa- « bricants établis dans cette ville donna plus tard de la délicatesse à sa « poterie et plus de blancheur à son vernis, qui, pourtant, était encore « grisâtre. Un autre fabricant, dont le nom devint ensuite célèbre, profita « des découvertes du premier, et, après bien des tentatives, il parvint à « faire un vernis blanc et à donner à la poterie des ornements en bleu, ce « qui lui valut une grande réputation et un débit immense.

« Le gouvernement espagnol ayant connu toute l'importance de cette « fabrication, le comte d'Arenda, alors ministre, chargea ses agents, à « Marseille, de faire tous leurs efforts pour engager les plus habiles ou- « vriers de Moustiers et de Marseille à se rendre à Denia, où il y avait des « manufactures de poterie. Plusieurs de nos artistes, la plupart Marseil- « lais, se laissèrent gagner. Ils firent construire à Denia une nouvelle ma- « nufacture, des fourneaux, des moulins et généralement tout ce qui leur « était nécessaire; mais après qu'ils eurent déployé toute leur science et

1. Nous regrettons, dans l'intérêt de la vérité, de ne pouvoir mentionner ici le nom d'un amateur qui, instruit de nos recherches sur les poteries, et désireux de concourir à nous éclairer, a bien voulu déposer chez un marchand une jardinière à ansés, avec décors grotesques, en nous indiquant pour la première fois l'origine certaine de Moustiers.

2. Esprit-Claude-François-Joseph Calvet, célèbre antiquaire, est le fondateur du musée et de la bibliothèque d'Avignon; la note suivante fait connaître l'origine du mémoire transcrit dans ses manuscrits : « Ce mémoire ayant été présenté à l'Académie en 1792, elle chargea M. Vidal, M. Tollon et moy d'en faire un examen analytique, dont le résultat serait lu à la première séance. Je consentis à tenir la plume, sur la prière de ces Messieurs, qui se bornèrent à signer... Le prix n'a pas été adjugé, et l'auteur de cet ouvrage ne s'est pas fait connaître ».

« toute leur industrie à faire les pièces les plus hardies et les plus riches « en ornements bleus, unique couleur qui fût alors connue en France, on « les congédia.

« L'un d'eux avait l'esprit observateur; il avait vu sur les poteries es- « pagnoles de Denia des couleurs qui avaient attiré son attention : du « jaune orange, du jaune citron, du vert bleu et du violet; il parvint à en « connaître la composition, mais il oublia cette superbe couleur de cuivre « de Corinthe [1], qui était alors appliquée avec profusion sur cette vile ter- « raille, couleur que les plus habiles chimistes ont cherchée vainement. « Cette couleur admirable, plus brillante que l'or, était sans doute le pro- « duit de quelque minéral, car il n'est pas probable que des hommes aussi « grossiers que les potiers de Denia l'eussent trouvée par le moyen de la « chimie; ce minéral doit être perdu ou épuisé, puisqu'on ne voit plus « cette couleur sur la poterie.

« Olery, c'est le nom de l'artiste, retourna dans sa patrie avec les con- « naissances qu'il avait acquises à Denia, et ne balança pas à aller s'éta- « blir à Moustiers, où Clericy, ce fameux fabricant dont j'ai déjà parlé, « faisait les plus belles faïences et avançait rapidement sa fortune. Olery, « au moyen des nouvelles couleurs et des nouvelles formes dont il sut « enrichir sa faïence, ne tarda pas à surpasser Clericy. Mais Olery n'était « ni prudent, ni économe, ni riche; ses secrets furent bientôt connus; « Clericy s'en empara, rétablit sa réputation, surpassa à son tour son ri- « val et le fit rentrer dans la médiocrité où il mourut.

« Les terres que l'on employait à la faïence de Moustiers sont au quar- « tier des Combes, à demi-lieue de cette ville; ces terres sont extrême- « ment grasses et on les emploie sans addition. La belle-mère du proprié- « taire de ces terres ayant déclaré que le terrain lui avait été donné par « les religieux Servites, le département des Hautes-Alpes s'en est saisi.

« A trois quarts de lieue de Moustiers, au quartier de Marouel, on « trouve une terre sablonneuse qui résiste au feu, et dont on se sert pour « faire les étuis dans lesquels on renferme la faïence pour la cuire. On « mêle aujourd'hui cette terre avec celle des Combes, qui y devient plus « rare.

« Moustiers, pour la composition de son vernis, tire le sable d'Apt, le « plomb, l'étain et le sel, des verreries de Marseille.

« Mais les fabricants de Moustiers, qui avaient autrefois un si grand

1. D'après des traditions recueillies chez les céramistes actuels du Midi par M. Riocreux, cet oubli n'aurait pas eu lieu; mais la recette du lustre cuivreux aurait été perdue dans le voyage d'Espagne en France.

« débit de faïence, ne font plus rien aujourd'hui. Le traité de commerce « entre l'Angleterre et la France, et les circonstances extérieures que je « vais développer, en ont été la cause.

« Un jeune homme à peine sorti de l'enfance, après avoir pris des le- « çons de dessin chez les plus habiles maîtres de Marseille, fut à Paris « pour se perfectionner. Son goût pour la chimie le porta à en suivre les « cours; placé ensuite dans la manufacture de porcelaine de Vincennes, il « s'y appliqua sans relâche à la recherche des couleurs métalliques et à « connaître tout ce qui a trait à cette fabrication. Mais son caractère ar- « dent et le genre de travail auquel il se livra altérèrent sa santé et l'obli- « gèrent d'aller dans sa patrie respirer l'air natal.

« Il se refit bientôt; son activité naturelle, secondée des connaissances « qu'il avait acquises, le déterminèrent à établir à Marseille une manu- « facture de faïence; la réputation de cette manufacture devint en peu de « temps si grande, que toutes celles de Moustiers, de Marseille et du reste « de la Provence baissèrent, de sorte qu'en moins de dix ans le jeune ar- « tiste eut fait une fortune prodigieuse.

« Ce grand succès lui suscita des jaloux; des quantités considérables « de faïence étaient achetées chez lui et portées à l'étranger, uniquement « pour copier les formes et tâcher d'imiter les couleurs. La Bretagne n'avait « point de manufactures de faïence [1]; des commerçants de Rennes lui de- « mandèrent des ouvriers : il leur en procura et leur répondit même que « si la température du climat ne lui eût inspiré des craintes, il s'y serait « porté lui-même pour remplir plus parfaitement leurs vues. Cependant « les manufactures de Marseille lui enlevaient ses ouvriers; plusieurs pas- « saient dans les pays étrangers, tellement qu'il fut réduit à former de « nouveaux élèves. Il n'oublia rien pour les perfectionner. Il établit chez « lui une école de dessin où ces jeunes gens s'exerçaient tous les jours « après leur travail. Il en sortit des peintres de la première classe, et les « moindres furent reçus avec distinction dans les manufactures de la ca- « pitale. C'est ainsi que les grands modèles excitent l'émulation, et que la « bienfaisance encourage les talents et propage les lumières. Mais le gou- « vernement, loin de protéger des établissements aussi utiles, les détrui- « sit entièrement par son fatal traité de commerce avec l'Angleterre. »

Suit une description des matériaux céramiques du sol marseillais...

« Quant aux couleurs, on doit observer d'abord que le safre qui, au « grand feu de faïence donne un assez beau bleu, ne vaut plus rien au-

1. Erreur : il en existait une à Quimper dès 1690: on y faisait même la pipe à fumer. (Archives de Sèvres.)

« jourd'hui, parce que les Hollandais le dénaturent à ce point que ceux « qui ne savent point employer le cobalt n'obtiennent du safre qu'une « fort mauvaise couleur, telle qu'on la voit sur presque toute la faïence de « Marseille et du reste de la Provence.

« Les belles couleurs et les dorures parfaites qui distinguent la faïence « de la principale manufacture de Marseille, dépendent de diverses con- « naissances de chimie que chacun peut acquérir. »

D'après les termes de ce Mémoire, écrit lorsque les traditions étaient encore vivantes parmi les céramistes provençaux, on doit attribuer à Moustiers toutes les faïences à vernis exceptionnellement blanc sur lesquelles l'attention publique se fixe particulièrement aujourd'hui ; l'ornementation dite *à lambrequins*, la délicatesse des arabesques, souvent voisines de celles appliquées sur les porcelaines de Saint-Cloud, font parfaitement comprendre l'opinion d'après laquelle la plus ancienne de ces faïences serait sortie du même atelier que la première porcelaine tendre.

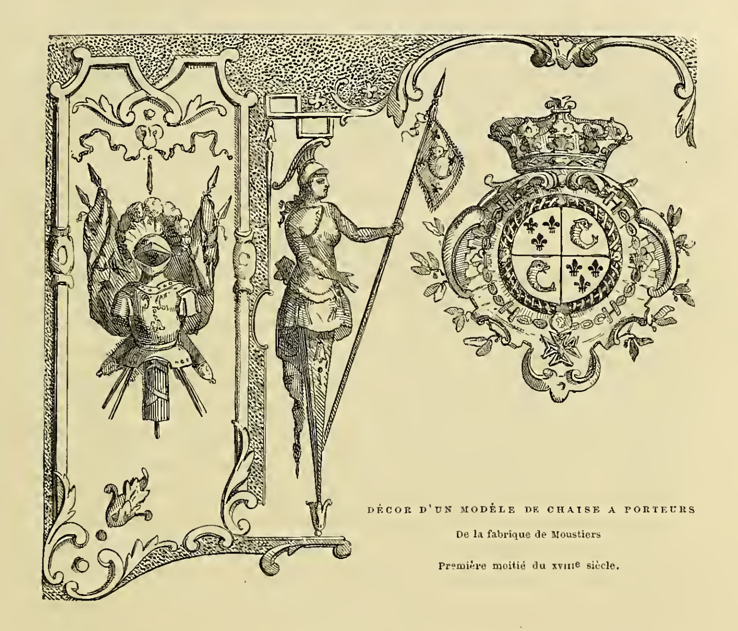
Mais, si l'on doit renoncer à ce rapprochement séduisant[1], la similitude des deux décors fournit du moins une indication précieuse : celle d'une date commune. En 1695, Chicanneau père mettait au jour ses poteries translucides, timbrées au soleil de Louis XIV ; en 1702, les héritiers de ce céramiste étaient autorisés par lettres patentes à continuer sa fabrication, et ils conservaient le même style de peinture. C'est donc aussi entre la fin du XVII[e] siècle et le commencement du XVIII[e] qu'il faut placer les débuts des artistes de Moustiers.

Ici, nous avons pour nous conduire mieux qu'une induction ; la collection Leveel renferme un charmant modèle de chaise à porteurs en faïence de Moustiers, fabriqué sans doute à titre de *chef-d'œuvre* et pour être offert à l'appui d'une requête ; ce modèle porte sur deux faces les armoiries du dauphin ; les panneaux et le dessus, ou impériale, sont enrichis d'arabesques qu'on croirait dessinées par Bérain (voir nos deux spécimens, p. 145 et 153). Or, si l'écu écartelé de France et de Dauphiné doit s'appliquer soit à Louis, dauphin, dit Monseigneur, né en 1661, soit à Louis, duc de Bourgogne, père de Louis XV, devenu dauphin en 1711, nous arrivons toujours à une date voisine de celles mentionnées plus haut. Un autre monument du même style, portant les armes de Jean-François de La Cropte-Bourzac, évêque comte de Noyon, pair de France, élevé à ces dignités le 7 novembre 1734, mort le 23 janvier 1766, prouve encore qu'il

1. Les faïences de Saint-Cloud, déterminées par M. Riocreux d'après des données certaines, sont d'un style moins pur que celles de Moustiers et d'un décor plus grossier.

faut chercher dans la première moitié du XVIIIe siècle l'épanouissement de la fabrique de Moustiers.

Ceci démontré, il reste à chercher si, parmi les ouvrages provençaux à lambrequins, le faire et le goût permettent de distinguer plusieurs maîtres. Quant aux marques, variables malgré leur rareté, elles ne peuvent



DÉCOR D'UN MODÈLE DE CHAISE A PORTEURS
De la fabrique de Moustiers
Première moitié du XVIIIe siècle.

jeter aucune lumière dans la question. Un charmant vase couvert, destiné à contenir le sucre en poudre, nous a montré une croix ; celui non moins remarquable dont nous donnons la figure (coll. Leveel), porte sous le pied un , et dans l'intérieur du couvercle un L.

Ces signes n'indiquent point *la marque* proprement dite. La croix, si elle était plus fréquente, pourrait faire supposer une allusion à l'origine monastique de Moustiers; en effet, des renseignements obtenus dans le pays par M. Riocreux attribuent à un religieux Servite, d'origine italienne, la révélation du secret céramique exploité dans les Basses-Alpes.

Sans admettre absolument cette tradition [1], nous reconnaissons avec l'auteur anonyme du Mémoire transcrit par Calvet, qu'il a dû exister des liens de reconnaissance entre les religieux et les potiers, puisque ceux-ci développèrent leur industrie sur les domaines de la communauté et avec ses encouragements. Mais, très-rare dans la forme indiquée ci-dessus, la croix se montre ainsi —|— sur des pièces de styles divers et très-postérieures à la date du spécimen à croix pattée [2]. Une autre signature, constante dans le principal de ses éléments, paraît signaler les ouvrages de la dernière période de Moustiers; c'est un O traversé par un L, quelquefois en capitales romaines, plus souvent en lettres cursives accompagnées d'initiales ou de signes adoptés par chaque décorateur, comme [marques] etc. Nous le répétons, voilà bien une marque de fabrique, puisque des œuvres sans nombre peuvent l'offrir; M. le duc d'Hamilton a rassemblé patiemment tout un service à dessins grotesques polychromes dont la plupart des pièces sont signées ainsi.

A part les sigles, et en tenant compte des seuls caractères fournis par le style et la perfection du dessin, voici comment les faïences de Moustiers nous paraissent se diviser chronologiquement. Les premiers ouvrages, généralement d'un bleu pur et intense, se ressentent encore du goût ornemental de la Renaissance et des compositions de Du Cerceau : les chimères, les figures terminées en gaînes, ont plus de légèreté que celles de Bérain; de délicats rinceaux à entre-croisements compliqués s'y combinent pour former le plus gracieux ensemble. Un plat de grande dimension, appartenant à M. de Bourrau, architecte, est la complète expression de ce style, qu'on retrouve encore en partie dans la poudrière à sucre et la chaise à porteurs de M. Leveel. Mais ici, nous voyons déjà s'introduire un élément nouveau, plus particulier au genre de Bérain et de Boulle : c'est le fond strié ou piqueté, parsemé de rosaces ou de losanges, circonscrit par de légères arabesques; en d'autres termes, c'est le style des porcelaines de l'Inde, qui finit par être adopté complétement sous Louis XV. Le dessus de chaise à porteurs mentionné plus haut, le manche de couteau dont nous donnons le dessin en tête de cet article (coll. Edm.

1. M. Riocreux reconnaît dans le jaune orangé une grande analogie avec celui des majoliques. Mais à la fin du XVIIe siècle, la faïence tombait en Italie et était dans toute sa splendeur chez nous.

2. La croix pattée, prolongée par une sorte de hampe se voit sur des faïences italiennes du bas temps.

Le Blant), en offrent des exemples; ce dernier, par la figure de fileuse qu'on croirait empruntée aux illustrations des premières éditions de Molière, indique incontestablement le règne de Louis XIV.

Voilà l'époque du camaïeu bleu, ou la première période des travaux de Clericy parfaitement caractérisée; quant à la seconde, les monuments en sont très-rares. Nous avons rencontré chez M. Delange un plateau, forme de coquille, dont les côtes, alternativement décorées d'arabesques bleues et polychromes, révélaient le goût et la perfection technique du vieux praticien des Basses-Alpes. Le musée céramique possède une écuelle à oreilles plates, où l'on retrouve avec les ornements bleus à lambrequins un sujet (Hercule et l'hydre de Lerne) dont les fonds sont légèrement teintés de couleurs assez louches. Une assiette, d'époque plus basse encore, présente le même mélange avec des tendances plus franchement polychromes.

Mais deux pièces plus intéressantes encore sont des couvercles semblables de forme et d'émail, surmontés de la même tête d'animal, et dont l'un est décoré, en camaïeu vert, de lambrequins avec un écusson armorial, et l'autre d'oiseaux fantastiques, de feuillages et fleurs aussi en vert, rehaussés de traits bruns. Des assiettes à décor Bérain en jaune orangé complètent cette curieuse série à laquelle on doit ajouter le grand plat armorié de la collection Leveel[1], où la bordure se forme d'une suite de guirlandes de fleurs polychromes, et une charmante saucière également armoriée, appartenant à M. le baron de Monville, et qui, par sa décoration franchement polychrome à grotesques, forme le lien entre les pièces d'ancien style et les services de M. le duc d'Hamilton.

Nous devons expliquer ici ce que sont ces grotesques. On n'y doit pas chercher les compositions empruntées par les céramistes de Faënza ou d'Urbino, aux fresques de Raphaël, ni même le souvenir de certaines débauches du burin de Callot; c'est un mélange d'hommes gibbeux, de singes affublés d'habillements humains, d'oiseaux difformes, de bouquets impossibles comme on en faisait sur les tentures du temps, sous prétexte d'inspiration chinoise.

Dans ce changement brusque de genre, entre ces deux extrêmes presque sans transition, les bleus artistiques et les grotesques durement enluminés, on cherche vainement les traces de la lutte ardente entamée entre le maître déjà célèbre et le jeune adepte ambitieux de conquérir la faveur publique au moyen d'un secret importé de l'étranger. Où sont les témoins cités par le mémoire anonyme, c'est-à-dire les premières œuvres d'Olery,

1. Le semblable existe aussi à Sèvres.

puis les ouvrages polychromes de Clericy, ouvrages si parfaits qu'ils rendirent toute rivalité impossible ?

Le terrain de la lutte, nous dit le manuscrit de Calvet, c'est la faïence colorée au moyen des émaux rapportés d'Espagne par l'un des ouvriers marseillais engagés pour aller pratiquer leur industrie à Denia.

Voyons d'abord quelle date on peut assigner à cette émigration. Don Pedro-Pablo-Abarca de Bolea, comte d'Aranda, fut nommé ministre en 1792 et disgracié quelques mois après son élévation pour être remplacé par Manuel Godoï. Le mémoire écrit pendant cette même année 1792 ne peut donc parler, comme faits accomplis, de divers événements qui auraient suivi l'engagement de nos céramistes et leur retour en France. On doit, selon toute probabilité, reporter ces événements entre 1765 et 1773, c'est-à-dire lorsque le comte d'Aranda était président du conseil de Castille, ou bien de 1775 à 1784, pendant la durée de son séjour en France comme ambassadeur d'Espagne. Ainsi, en prenant la première date, près d'un demi-siècle se serait écoulé entre la création des œuvres de Moustiers dont nous avons mis les dessins sous les yeux du lecteur, et le retour d'Olery dans sa patrie. Le vieux Clericy, parvenu à l'apogée de sa gloire sous Louis XIV, enrichi rapidement, récompensé de ses services industriels par le titre de baron, jouissait donc de sa position honorable et de sa fortune avant qu'Olery songeât à élever en France un nouvel établissement. S'il y a eu rivalité, à Moustiers, entre celui-ci et un potier du nom de Clericy, c'était certainement l'un des descendants du patriarche de l'art.

L'examen des faïences polychromes des Basses-Alpes confirme pleinement cette supposition ; le style en est très-inférieur à celui des surtouts armoriés, des aiguières pour dressoirs, du magnifique plat de M. de Bourran, et de celui non moins remarquable de M. Leveel, où la bordure arabesque est entrecoupée de masques du dessin le plus délicat.

La coupe à sujet historique conservé à Sèvres est d'une main moins savante ; si les assiettes à lambrequins orangés, si les couvercles à dessins verts montrent une certaine hardiesse, cela paraît résulter d'une pratique d'atelier, d'un poncif, et non de la recherche du fini.

Or, quelques-unes de ces pièces portent la marque LO ; faut-il y voir le chiffre d'Olery? Est-ce, au contraire, un signe adopté par le second Clericy pour distinguer ses œuvres de celles anonymes du potier revenu d'Espagne? La question est difficile à résoudre; cependant la subordination constante de l'O à l'L initial ne permet pas de voir ici les premières lettres du nom Olery. D'un autre côté, si le mémoire dit vrai, les œuvres du vainqueur de la lutte engagée à Moustiers, doivent être plus nom-



VASE A METTRE LE SUCRE EN POUDRE

De la fabrique de Moustiers

Première moitié du XVIIIe siècle.

breuses que celles de son compétiteur; il faudrait alors attribuer à Clericy le chiffre si fréquent figuré plus haut.

Selon l'auteur anonyme copié par Calvet, les couleurs employées par Olery étaient inconnues en France où le bleu seul était usité. Nous tenons à réfuter cette assertion démentie par les faits; Nevers à la fin du XVIe siècle, Réverend en 1664, Louis Poterat en 1673, enrichissaient la poterie de décors polychromes. Si la Provence a dû attendre les révélations d'Olery pour appliquer sur l'émail stannique les oxydes métalliques importés d'Espagne, cela tient à l'isolement déplorable résultant pour elle des divisions fiscales de la France.

Mais, dans son désir de revendiquer pour Moustiers l'honneur du perfectionnement des poteries émaillées, l'auteur provençal n'a-t-il pas montré une indifférence regrettable à l'égard de la vieille cité phocéenne? Marseille avait des fabriques estimables, même à l'époque de la plus haute renommée de Clericy; le Mémoire ne laisse aucun doute à ce sujet, puisqu'il fait sortir des ateliers de cette ville la plupart des habiles ouvriers engagés pour le compte de l'Espagne.

Or, si nous cherchons dans les collections publiques ou privées les œuvres susceptibles d'être attribuées à Marseille, soit à raison de la nature de la pâte et du vernis, soit par le style des ornements et la beauté des camaïeux bleus, il s'en révèle un certain nombre qui sont fort dignes d'intérêt.

Pour suivre autant que possible l'ordre chronologique, nous signalerons d'abord une faïence contemporaine des premiers travaux de Clericy, et qui s'en distingue par un émail moins opaque, un style plus oriental et le mode d'application du bleu. Souvent épaisse, presque toujours godronnée ou séparée en compartiments réguliers sur les bords, cette poterie est peinte en cobalt pâle, rendu plus tendre, plus *flou*, par l'effet du travail chimique qui a fait bouillonner le bleu en le parsemant de bulles blanches à peine perceptibles à l'œil nu. Le vernis est d'ailleurs si bien glacé, qu'on oublie ce léger défaut pour admirer un ensemble éclatant, vitreux comme celui de la porcelaine. L'artiste était évidemment mû par le désir de se rapprocher autant que possible de la vaisselle translucide nouvellement importée du Céleste-Empire, car quelques-unes de ces pièces sont entièrement à dessins chinois, et presque toutes les autres portent des rinceaux, des mosaïques ou des losanges de même origine.

Le plus riche spécimen de cette faïence provençale est un plat de la collection de Sèvres, orné des armes de Colbert; il remonte donc à une date antérieure à 1696, époque de la mort de ce ministre. Nous avons vu des assiettes de la même fabrique avec bordures chinoises et armoiries

timbrées au centre; quelques-unes portaient en dessous la croix cursive déjà mentionnée, et observée par nous sur plusieurs pièces bleues ou polychromes de Moustiers[1].

Un plateau lobé, à découpures anguleuses, armorié au milieu et peint d'arabesques dans le style normand-méridional, rattache la fabrique inconnue dont nous parlons aux traditions du comtat venaissin; en effet, on peut voir ce plateau dans les vitrines du Louvre, à côté d'une aiguière vernissée brune d'Avignon, dont le support est de même forme et entouré de la même garniture à jour. Ce caractère important, le style sévère du blason qui a conservé si tard, dans le Midi, la tradition de ses allures chevaleresques, la croix cursive, tout nous fait croire à l'origine marseillaise de ces beaux camaïeux[2].

Auprès des œuvres de cette fabrique, dont les travaux paraissent avoir eu quelque durée, viennent se ranger des pièces moins précieuses par le fini des formes et la recherche du dessin, mais empreintes au suprême degré du goût provençal; des godrons bien disposés, des galbes distingués, un émail très-blanc, annoncent l'habileté des céramistes; un décor en beau bleu foncé où les lambrequins de Moustiers se mêlent aux rosaces et aux dentelures rouennaises, aux armoiries sévères ou aux chiffres timbrés et entrelacés d'après les modèles de Nicolas Verrien, montrent des artistes érudits et sûrs de leur pratique. La collection de M. Armand Leveel est particulièrement riche en spécimens de ce genre, attribués longtemps à Rouen; une fontaine datant au moins des premières années du XVIIIe siècle porte, en dessous, la signature V; nous avons rencontré souvent la même marque sur des faïences polychromes aussi riches de couleurs que les plus beaux ouvrages de Delft, et notamment sur une assiette bordée de lambrequins se rattachant, de distance en distance, à une fleur de lis, large, écrasée, de très-vieux style.

Le Musée de Sèvres possède un grand plat dont la bordure ornementale se rapproche, au fini près, de la fontaine dont nous venons de parler; au centre, un sujet en camaïeu représente des guerriers antiques attaquant des animaux féroces. La scène, puisée dans les cartons des maîtres flamands

1. Notre savant ami M. Riocreux n'admet pas l'origine provençale de cette poterie; il la croit, comme celle de Réverend, issue de l'industrie hollandaise et peut-être flamande.

2. Cette croix pourrait être considérée comme une allusion aux armoiries de la ville de Marseille. Elle est fréquente dans la riche collection de poteries provençales de M. Édouard Pascal.

de la décadence, a pourtant une certaine grandeur, et annonce, chez ceux qui l'ont peinte, une science supérieure à celle des faïenciers ordinaires. Nous considérons comme sorti du même atelier le plat ovale de la collection de M. le baron de Monville où nous voyons Vénus au bain, au milieu d'un splendide paysage, et entourée d'Amours qui se jouent dans ses draperies. La hardiesse du dessin, la sûreté du modelé, la *maestria* du fond, spirituellement touché dans le feuillé, dépassent tout ce que nous connaissons en peinture céramique de la même époque [1].

Nous allons expliquer maintenant pourquoi nous attribuons ces ouvrages importants à Marseille plutôt qu'aux autres établissements méridionaux.

La riche vaisselle du vieux Clericy a fait connaître le genre de ce maître, les services à grotesques ont montré dans quelle voie travaillait Moustiers après le retour d'Olery. Ce qui s'éloigne des deux manières par le style ou le faire, doit donc être cherché ailleurs; car toute usine en renom dans une localité donne le modèle auquel se conforment les ateliers secondaires. Marseille, éloignée des Basses-Alpes, a pu trouver librement sa voie, en s'inspirant surtout des besoins auxquels répondait son commerce; en 1709, un potier nommé Jean Delaresse acquérait assez de réputation pour que l'histoire locale nous parle de lui [2]; sans attendre l'importation d'Olery, et dès 1765, Savy, propriétaire de l'une des usines marseillaises, découvrait une couleur verte particulière [3]. Plus tard, grâce à des recherches ardentes et à des progrès notables, il était à la tête du premier établissement de la ville, nous en trouvons la preuve dans le passage suivant d'un livre peu connu [4] :

« Monsieur se rendit à la fabrique de faïence du sieur Savy, ainsi « qu'il l'avait annoncé la veille, les troupes bourgeoises bordant toujours « la haie sur son passage. Ce fabricant avait fait mettre dans la nuit sa « manufacture en état de recevoir cette visite. »

« Tous ses ouvriers étaient postés dans leurs différents ateliers, et les

1. Une armoirie timbrée d'un casque à lambrequins annonce le commencement du XVIIIe siècle.

2. *Anciennes industries marseillaises*, par M. A. Mortreuil. Tribune artistique et littéraire du Midi, p. 129. L'auteur ajoute : « A cette époque la fabrication de la faïence ne devait pas avoir un grand développement, puisque cette même année, deux barques venues de l'étranger, sans désignation spéciale de provenance, importaient à Marseille 8,000 douzaines de pièces de vaisselle en faïence. »

3. Archives de la manufacture de Sèvres.

4. Journal des fêtes données à Marseille à l'occasion de l'arrivée de Monsieur, frère du roi (le comte de Provence). Marseille 1777, p. 34.

« choses se trouvèrent tellement disposées, que le sieur Savy eut la sa-
« tisfaction de montrer au prince toutes les opérations de sa manufacture,
« depuis le commencement jusqu'à la perfection d'une pièce... »

« Monsieur fut introduit ensuite dans la grande galerie de cette ma-
« nufacture, où il vit une immensité d'ouvrages de faïence de toute es-
« pèce, et dont il eut la bonté de louer la perfection. Le prince parut si
« satisfait, qu'il permit au sieur Savy de mettre sa manufacture sous sa
« protection, d'y placer ses armes, et d'élever au milieu de la galerie la
« statue du prince qu'il se propose de fabriquer. »

En 1779, le *Guide Marseillais*, almanach spécial du commerce de la ville, nous montre, en effet, Honoré Savy propriétaire, hors la porte de Rome, d'une manufacture de faïence et de porcelaine, sous le titre de *manufacture de Monsieur, frère du Roy*. Mais, ce même guide mentionne aussi, parmi les fabricants de faïence émaillée, Agnel et Sauze, Battelier, Antoine Bonnefoy [1], Boyer, Michel Eidoux, Fauchier, Fesquet et Ce, Leroy aîné, Massuque, veuve Perrin fils et Abellard, Joseph, Gaspard Robert, Jean-Baptiste Viry.

Où sont les œuvres de ces industriels? Comment les reconnaître dans les collections parmi tant de pièces remarquables, commodément confondues par l'empirisme sous deux ou trois dénominations générales?

Certes, la difficulté est grande; mais elle n'est point insurmontable. Dans la visite officielle faite à Marseille par Monsieur, frère du roi, deux céramistes ont été désignés pour soumettre leurs ateliers à la haute appréciation du prince : l'un, Honoré Savy, représentait l'industrie faïencière; l'autre, Gaspard Robert, devait montrer l'état de la porcelainerie provençale. Est-ce à dire que le premier ne faisait pas de porcelaine, que le second n'exploitait pas la terre émaillée? — Nullement. — Le choix de Savy entre tous ses confrères prouve seulement qu'il était, sans conteste, le premier par le talent et le renom; le titre dont Monsieur l'honore est la confirmation du fait; un atelier pourvu d'artistes hors ligne pouvait

1. Selon M. Mortreuil (ouvrage cité plus haut) les produits communs de Bonnefoy étaient décorés de bouquets et paysages d'un mauvais style, en vert jaune, violacé, bleu sale, et tous verts mêlés. Sa marque aurait été un B tracé au pinceau en ocre jaune.

On peut voir au Musée céramique un fragment de bordure de miroir, et des glacières en belle faïence à reliefs, indiquant un atelier particulier cherchant plutôt les grands effet d'ensemble que la perfection des détails.

Enfin la riche suite de M. Édouard Pascal, si abondante en pièces de services à décors divers, fournirait certainement les spécimens de la plupart des usines marseillaises, s'il était permis d'appliquer un nom probable à chaque genre particulier.

seul exécuter la statue commémorative dont parle le *Journal des fêtes*. Quant à Robert, l'intérêt de ses poteries translucides faisait oublier celui de ses faïences, classées très-certainement au-dessous de celles de Savy. Celui-ci, dès lors, ne doit-il pas être l'ardent chercheur, le dessinateur habile venu jusqu'à Paris pour apprendre les hautes pratiques de l'art, celui que le Mémoire anonyme nous montre à la tête de la plus remarquable usine marseillaise, usant de sa science non-seulement à son profit, mais encore en montrant aux autres à bien faire! S'il en est ainsi, le plat de M. de Monville, et peut-être celui de Sèvres, doivent lui être attribués. Tout ce qui est inférieur à ce niveau appartient à ses confrères.

Jusqu'ici nous avons parlé des faïences de vieux style ayant une connexion plus ou moins étroite avec le genre rouennais, soit par l'emploi habituel du bleu, soit par la nature de leurs ornements. Vers 1780 cependant, lorsque l'établissement général des fabriques de porcelaine en France eut répandu le goût des fines peintures, la faïencerie subit une complète transformation; aux larges arabesques, aux effets tranchés succédèrent les guirlandes de fleurs, les bouquets diaprés avec recherche, modelés avec soin. Vers 1754, les fabriques de Strasbourg et de Haguenau donnaient le signal de ce changement de style. Grâce au rapprochement que nous avons pu faire entre la porcelaine dure et les poteries émaillées de ces deux villes, chacun connaît aujourd'hui la marque des divers membres de la famille Hannong, c'est-à-dire les chiffres JPH ou JH. La pureté du rouge d'or, abondant sur toutes les pièces, l'éclatante blancheur de l'émail, la distinction des formes, rendent cette faïence bien digne de l'accueil qu'elle a reçu dans les collections et surtout au Musée de Sèvres où elle est si bien représentée.

Mais dans le nombre des spécimens peints à la manière des porcelaines, beaucoup appartiennent à la Provence, comme l'indique le mémoire, en signalant la *finesse de ses peintures* et la *beauté des ors*. Dans les ouvrages de ce genre nous devons plus particulièrement chercher la faïence de Robert. Effectivement, le musée céramique possède une soupière de belle forme, décorée en camaïeu vert et signée par cet artiste; débris d'un service royal, cette pièce, faite avec un soin merveilleux, porte sur le couvercle un groupe de poissons de la plus charmante exécution et d'une remarquable souplesse. Une composition identique, aussi adroitement peinte qu'elle eût pu l'être dans la manufacture de Sèvres, se voit sur le fond d'une assiette qui vient d'être envoyée à M. Riocreux, par un faïencier de Marseille, comme échantillon des anciennes fabrications du pays. Cette assiette, selon nous, doit

être sortie des ateliers de Gaspard Robert. M. A. Mortreuil, dans son travail sur les anciennes industries marseillaises, confirme notre attribution[1] : « Je n'hésite pas, dit-il, à restituer à Robert les faïences dont le revers est « marqué d'un R en gris bleuâtre, qui sont remarquables par leur légè- « reté et leur ténuité, par l'éclat et la finesse des peintures, par la cor- « rection du dessin.

Certes ceci ne suffit pas pour permettre de reconnaître et d'attribuer toutes les œuvres à fine peinture de Marseille. Robert, maître d'une usine où l'on travaillait la pâte élégante des porcelaines, où se trouvaient par conséquent des peintres habitués au faire de cette vaisselle de choix, a pu donner à sa faïence une très-grande perfection. Mais on ne doit pas oublier que Savy demandait lui-même, dès 1765, c'est-à-dire quatre ans avant Robert, à fabriquer la poterie translucide[2]. Il en a fait lui-même, ainsi que l'indique le *Guide Marseillais*, et il a eu, dès lors, toute facilité pour entrer dans la voie nouvelle indiquée par la mode. D'après la supériorité attribuée par le Mémoire anonyme à ses faïences dorées, nous serions même tentés de signaler comme siennes les œuvres si remarquables de blancheur, si gracieuses de forme, si légères de pâte, qu'enrichissent de simples arabesques d'un or ferme et brillant, nous nous appuierions à cet égard sur des pièces peintes et dorées, de la collection de M. Édouard Pascal ; mais notre savant ami M. Riocreux croit avoir des raisons techniques suffisantes pour donner ces charmants services à la Lorraine, et nous nous inclinons devant son expérience.

Cette contrée a fourni, effectivement, beaucoup de faïences de choix dont les caractères demeurent encore indéterminés ; les céramistes de Niederwiller, Lunéville, Nancy ont eu leur part dans la recherche passionnée du secret de la porcelaine, et ces efforts ont abouti du moins au perfectionnement de leurs fabrications habituelles.

L'usine princière de Sceaux a, elle aussi, marqué sa place dans ce concours ardent ; mais nous avons un critérium pour reconnaître et juger ses œuvres : ce sont les pièces signées SX, SP, ou encore les délicieuses soupières couvertes du Musée de Sèvres, qui révèlent leur origine par des groupes répétés tantôt en faïence, tantôt en porcelaine tendre.

En procédant par élimination, c'est-à-dire en écartant les faïences à peinture achevée que certaines couleurs ou des caractères tranchés rattachent à l'usine de Sceaux, à celles de la Lorraine, etc., on arrivera for-

1. *Tribune artistique et littéraire du Midi,* p. 131 et 132.

2. Archives de Sèvres.

cément à reconnaître celles des fabriques provençales et marseillaises.

On comprend toutefois combien il faut apporter de réflexion et de soin dans ce partage. Les fines poteries émaillées datent d'une époque voisine de la nôtre et pourtant complétement inconnue au point de vue des arts industriels. Ces pages en sont une preuve; elles soulèvent plus de questions qu'elles n'en résolvent; elles mettent des doutes où beaucoup d'autres posaient des affirmations. L'essentiel, en ce moment, c'est d'appeler la lumière sur l'une des plus gracieuses industries dont notre pays puisse s'enorgueillir. Parmi les majoliques, estimées à si haut prix, il en est peu d'un dessin plus correct que le bassin marseillais de la collection de M. de Monville; les *rabeschi*, les *grotesche* d'Urbino ou de Faenza, sont rarement plus élégants que les lambrequins de Moustiers; l'établissement célèbre de Delft, n'a rien fait de supérieur aux poteries de Nevers, de Paris (Réverend), de Rouen, de Lille et de Marseille.

ALBERT JACQUEMART et EDMOND LE BLANT.



ORNEMENTS POLYCHROMES D'UN VASE EN FAÏENCE DE ROUEN.

REQUÊTE ADRESSÉE AUX PARISIENS

PAR UN ÉTRANGER

Je suis Parisien et j'avoue que j'aime Paris. Paris est une ville bien plantée, facile à comprendre, facile à parcourir ; le moindre rayon de soleil lui donne la vie, la jeunesse, la gaieté. A Paris les brouillards d'automne me plaisent, lorsqu'ils laissent voir les grandes lignes des quais à travers leurs ondes. Il y a quelques années, après avoir été passer un mois en Angleterre, je rentrais à Paris par un brillant soleil de juin. Paris me fit alors l'effet que j'éprouvai en arrivant à Palerme il y a vingt ans. Je lui trouvai l'air d'une jolie ville méridionale toute éclatante de lumière, coquette, adroite ; ses maisons me semblaient des palais, ses cafés de délicieux réduits, abrités, frais et luisants de propreté. Sa poussière était embaumée ; ses habitants plus empressés de jouir du soleil que de s'occuper de leurs affaires. Je trouvais aux monuments des tons ravissants ; leurs ombres étaient bleues, leurs lumières dorées. Ce jour-là, je compris pourquoi les Anglais affluent à Paris pendant la saison d'été ; je compris cette réponse d'un de mes amis, chanoine de Tolède. Il était venu passer six mois à Paris ; la veille de son départ, il entre chez moi, pâle, l'air consterné. « Eh ! qu'avez-vous ce matin ? lui dis-je. — Je pars, mon cher, je retourne à Tolède... ; il le faut, je n'ai plus que juste la somme nécessaire pour faire le voyage. — Mais il n'y a pas là de quoi prendre une figure si lugubre ! Seriez-vous amoureux ? Quelque Parisienne... — Hélas ! oui, mon ami, je suis amoureux, et je ne saurais décider ma maîtresse à me suivre en Espagne ; je suis amoureux de Paris, j'aime ses boulevards le soir, ses quais le matin, j'aime sa rivière si douce (il est des ponts que je parcours dix fois de suite) ; son murmure perpétuel est la plus délicieuse harmonie pour moi, les cris de ses marchands sont des mélodies dont le souvenir me poursuivra partout. Je pars avec la certitude qu'à Tolède j'aurai le mal de Paris. » Mon ami le chanoine disait vrai : de retour en Espagne, il m'écrivit des lettres pleines de la plus vive tendresse... pour Paris. Depuis lors, tous les ans, il prétexte un voyage de santé aux eaux des Pyrénées,

et sans jeter un regard sur la route, il arrive à Paris passer quinze jours, un mois, ne pouvant se décider à partir que quand sa bourse est vide. Plusieurs fois il vint ici avec la ferme intention de voir Londres; après bien des lenteurs, il se mettait en route; mais à Calais ou à Boulogne, le courage l'abandonnait, et nous le voyions revenir à Paris quelques heures après son départ. Que les esprits enclins à voir les choses de travers ne croient pas que mon ami soit ainsi retenu à Paris par l'attrait de plaisirs qui n'ont rien d'intellectuel; non point, c'est la ville qu'il aime, de ses habitants il n'en connaît que deux ou trois. Il est homme à se lever à cinq heures du matin pour aller aux Champs-Élysées, déserts alors, il s'extasie sur les blondes vapeurs qui suivent les rives de la Seine, il s'arrête devant un coin de rue. Il cherche sous les quinconces des Tuileries les endroits silencieux, hors du courant des allants et venants, puis il se plonge en pleine rue Saint-Denis, il se fait bousculer par les passants : « Vous serez écrasé, lui dis-je un jour. — Non pas, les voitures, à Paris, n'écrasent pas les étrangers, » me répondit-il. Je le rencontrai un soir d'été sur le pont des Arts, en nage, couvert de poussière : « Je viens, me dit-il, de la gare d'Orléans. — Et qu'y alliez-vous faire? — Voir les gens qui partent pour Bordeaux et l'Espagne. — Le beau plaisir! Connaissiez-vous quelqu'un qui partît? — Non, mais je me suis ainsi donné la satisfaction de penser que je ne partais pas, et que j'ai encore quinze jours à rester ici. » Une autre fois il prétendit me prouver que la pluie, à Paris, ne fait que rafraîchir l'atmosphère sans mouiller les gens à pied, que si le macadam se réduit parfois en une bouillie passablement incommode, le bruissement des roues de voiture sur les chaussées cailloutées, a quelque chose de discret et d'attrayant comme le frôlement d'une robe de soie. Mon ami est bien et dûment amoureux de Paris. Il ne voit qu'une seule tache sur le splendide vêtement de sa maîtresse, et en amant passionné, il prétendait, lui, étranger, inconnu, la faire disparaître. Je ne pus lui persuader que ses démarches, ses soins, ses raisonnements ne produiraient aucun effet, que la tache qu'il apercevait était nulle aux yeux des habitants de la capitale, habitués qu'ils sont à la voir; que d'ailleurs cette tache, si tache il y avait, était un moyen de publicité dont on ne pouvait priver les négociants ou industriels parisiens. Rien ne fit, il voulut me laisser une *note*, et en partant la dernière fois, il me la confia en me faisant promettre, que non-seulement je lui donnerais de la publicité, mais que j'emploierais l'influence de mes amis et de mes connaissances pour qu'elle fût prise en considération.

N'ayant pas cru devoir encore mettre en pratique la théorie du P. Ventura sur le serment *promissoire*, quelque préjudice qu'il en puisse advenir

aux citoyens de Paris en général, et à moi en particulier, je me crois obligé de remplir ma promesse et de publier la note de mon ami le chanoine; advienne que pourra. On voudra bien considérer qu'elle est rédigée par un étranger, et que pour cet étranger, Paris est une seconde Jérusalem céleste, l'expression vivante de la civilisation, des arts et de l'intelligence humaine; non plus Babylone, la grande prostituée, mais Babylone la grande déesse civilisatrice. Mon ami se fait visiblement illusion, mais nous ne saurions lui en vouloir. Voici donc cette note :

« J'ai visité plusieurs grandes villes, Rome, Naples, Florence, Venise, Madrid, Barcelone, Toulouse, Bordeaux, Lyon, Marseille; j'ai vu Berlin, Vienne, Milan; je n'ai vu qu'une capitale, c'est Paris. En quelques heures on a compris son développement successif; son berceau est encore visible avec sa grande église métropolitaine, son vieux palais, son antique enceinte. Dès qu'elle commence à s'étendre c'est pour attacher aux flancs de la Cité toute une ville destinée exclusivement aux lettres, aux sciences et aux arts. Chaque époque a fait sa ville à son image; autour du premier noyau, les XIIe et XIIIe siècles élèvent tout le quartier de l'Université : ce sont les siècles du grand mouvement intellectuel; le XIVe siècle bâtit le vaste quartier commerçant de la rive droite; les XVIe et XVIIe siècles font sortir des marais et de l'île Saint-Louis une ville d'hôtels, de palais; le XVIIIe siècle s'étend le long de la Seine, dans le faubourg Saint-Germain; le XIXe siècle développe sur la rive droite, à l'ouest, sa vie active, brillante, aisée, son luxe et son bien-être; puis comme pour mettre, par un suprême effort, toutes ces villes si différentes d'aspect, en relation les unes avec les autres, il creuse à travers ces amas de maisons de larges sillons; les artères de l'enfant ne peuvent convenir au géant; pour transmettre la vie à tous ses membres, des voies percées hardiment, d'après un projet unique, bien conçu, font circuler partout librement, activement, les voitures, la foule des piétons. Et la preuve que ces nouveaux percements sont tracés d'une main sûre du résultat, c'est qu'aussitôt faits, ils regorgent de monde, se garnissent de maisons et de boutiques. J'avoue que pour moi ce spectacle d'une ville qui a su imprimer à ses diverses parties le caractère de son histoire, de ses goûts, de ses progrès, et qui parvient à donner de l'unité à ce grand corps en réunissant ces membres divers par des voies immenses, ce spectacle, dis-je, excite mon admiration. Dirai-je de quels sentiments de sympathie je me sentis pris pour la population parisienne, quand je vis, par exemple, qu'au centre du quartier le plus commerçant, là où le terrain doit être couvert d'or quand on veut l'acquérir, la Bibliothèque impériale restait résolûment attachée à son vénérable sol, comme pour défier ces intérêts passagers de la fortune mercan-

tile, ou quand le Palais des arts fut irrévocablement réuni au Palais des souverains. Je ne me connais point en architecture, et je ne saurais dire si les nouvelles créations, ces palais, ces hôtels, ces maisons, sont des œuvres irréprochables au point de vue de l'art; je ne vois en tout cela qu'une ville, admirablement conçue dès son origine, conséquente à son principe dans ses progrès successifs; j'y trouve la variété et l'unité, les deux grandes conditions d'une œuvre d'art. Comment les Parisiens qui ont, depuis des siècles, fait preuve d'une exquise délicatesse dans la construction de leur ville, permettent-ils qu'on vienne effrontément gâter un pareil joyau? comment souffrent-ils qu'on colle des haillons hideux sur leur vêtement? Au moment du soleil couchant, l'autre soir, je me promenais sur le Pont-Royal, d'où la vue est si variée, si belle; j'admirais comme la ligne du Louvre fait ressortir le brillant fouillis de maisons vers l'Hôtel de Ville, comme tous ces édifices grands et petits sont d'une heureuse silhouette, comme cet ensemble est vaste sans être gigantesque; je ne pouvais me lasser de regarder cette cité si admirablement plantée avec son robuste terre-plein, les maisons pittoresques de la place Dauphine, la flèche de la Sainte-Chapelle et les tours sombres de Notre-Dame, quand mes yeux furent violemment attirés par une plaque d'or énorme, et cette plaque d'or disait en lettres colossales : DENTS A 5 FRANCS. De ce moment je ne vis plus ni Notre-Dame, ni la flèche de la Sainte-Chapelle qui ne me semblait qu'une aiguille, ni les lignes ondulées des quais avec leur bordure verdoyante, je ne vis plus que DENTS A 5 FRANCS. De quel droit, me dis-je alors, un dentiste vient-il imposer son enseigne à toute une ville, écraser les édifices avec son affiche hors de proportion? Je laissai donc là le pont, la vue de la cité, et m'en allai me promener ailleurs, en répétant : DENTS A 5 FRANCS, le barbare! Mais cette affiche monstrueuse, permanente et dorée, m'avait ouvert les yeux; bientôt je n'aperçus de tous côtés, dans les lointains, plus visibles que les monuments eux-mêmes, que : PALETOTS... POUR 49 FRANCS... ON A... CHAPEAU... 100,000 PANTALONS..., que redingotes de vingt mètres de haut, que souliers gigantesques; je rentrai avec la fièvre, et toute la nuit je crus parcourir une ville dont les murs immenses étaient couverts d'affiches avec des lettres de cent pieds, des chapeaux gros comme le dôme de Saint-Pierre, des souliers rivaux du Léviathan, et au-dessous de cette exhibition fantastique des diminutifs d'édifices, dans lesquels entraient des Lilliputiens qui ne regardaient pas le colossal affichage. Je compris alors que l'habitude d'avoir devant soi les objets les plus choquants fait qu'on ne les aperçoit plus; mais alors à quoi bon ces affiches si on ne les voit pas, et combien doivent souffrir ceux qui les voient chaque jour? Je ne

comprends pas comment un peuple délicat, sensible à ce qui est convenable, repoussant ce qui ne l'est pas, permet au milieu de sa ville de pareilles énormités. Je ne m'explique pas comment les artistes qui savent si bien décorer les édifices, les maisons, qui les couvrent de délicates sculptures, admettent qu'un marchand d'habits ou de lorgnettes, ou un dentiste, ou un tailleur de chemises, détruise l'effet de ses œuvres par des affiches qui dépassent toute raison. Vous avez des ordonnances qui règlent la hauteur des maisons, la saillie des corniches, l'espacement des lucarnes, etc., pourquoi n'avez-vous pas d'ordonnances pour régler la dimension des affiches? Il me semble que c'est bien assez de tolérer l'affichage en papier sur les murs banals, à la hauteur de l'œil, sans permettre ainsi au premier venu d'imposer son nom et ses produits aux gens qui, n'ayant besoin ni de dents, ni de redingotes, se promènent dans la ville pour admirer ses édifices, la belle ordonnance des maisons et les œuvres d'art qu'on rencontre à chaque pas. Pourquoi ces gracieux balcons si on doit les cacher derrière des planches de sapin couvertes de couleurs criardes et de légendes souvent ridicules? Pourquoi ces sculptures, si à côté d'elles, ou même devant elles, on pose des placards difformes, remplis d'inscriptions visibles à un kilomètre de distance? Que cela soit admis à Londres ou à New-York, je le veux bien, mais à Paris, ville signalée entre toutes par son goût, par sa répulsion pour l'excès en toute chose, par l'aspect monumental de ses rues, je ne le comprends pas. Évidemment les Parisiens sont amenés par l'habitude à passer devant ces grossières pancartes sans les voir, car s'ils les voyaient ils demanderaient qu'on les enlevât sans tarder. »

On voit jusqu'où mon ami le chanoine pousse son amour pour Paris, mais en laissant de côté ce qu'il y a d'exagéré dans son horreur pour les affiches monstres, il pourrait bien avoir un peu raison.

E. VIOLLET-LE-DUC.

LES FRESQUES DE SAN GEMIGNANO

Florence, 3 avril 1859.

Vous me demandez quelques lignes sur les fresques de Benozzo Gozzoli et du Berna, qu'on admire à San Gemignano. Certes, vous ne pouviez pas m'offrir un sujet qui fût plus agréable pour moi qui dois le traiter, et plus intéressant pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* qui le liront. Mais j'ignore comment je pourrai me renfermer dans les limites que vous m'avez assignées, et ne pas céder à la tentation de me détourner, au moins rapidement, vers les autres trésors d'art conservés dans cette ville si petite et d'un caractère si original. Je n'exagère point; car si je ne craignais de rappeler mal à propos ici cette exposition de Manchester, que vous avez si brillamment décrite, j'aurais matière à vous adresser un bien long article qui pourrait s'intituler : *Les Trésors d'art de San Gemignano*. A la vérité, un pays peut ambitionner un pareil honneur lorsque, parmi les artistes qui l'ont embelli, il compte des hommes tels que Gaddi, Bartoli, Berna, Benozzo Gozzoli, Ghirlandajo, Mainardi, Pinturicchio, Benedetto da Majano, et tant d'autres bien connus de tous les amateurs.

Celui qui visite San Gemignano ne peut mieux faire que de lire le livre, écrit avec un soin remarquable et avec un sincère amour de la patrie, où le chanoine Pecori a raconté l'histoire de cette petite commune. Le chapitre consacré aux monuments sacrés et profanes peut être considéré comme un guide sûr et judicieux. Avec lui, le voyageur à la recherche des choses dignes d'arrêter son attention n'a pas à craindre de perdre son temps dans l'incertitude et les tâtonnements dont sont rarement exempts ceux qui explorent un pays inconnu; il peut aller droit aux endroits indiqués pour les observer et les admirer. C'est avec l'aide de ce livre que j'essaierai de vous parler de San Gemignano et de ses monuments, dans un exposé rapide et tracé à grands traits, imitant l'artiste qui, par quelques coups de crayon, prend note d'un objet qui l'a frappé.

Quand on voyage en Italie, particulièrement dans les contrées centrales depuis Pise jusqu'à Arezzo, à Sienne et à Pérouse, on est étonné de

rencontrer à chaque pas un grand nombre d'œuvres dont quelques-unes sont vraiment monumentales, et qui se trouvent disséminées dans toute cette belle partie de la Péninsule. On se demande d'abord si, depuis Giotto jusqu'à Michel-Ange, la Toscane a compté ses artistes non par individus, mais par troupes. Il n'y a pas d'église de si humble apparence, il n'y a pas de chapelle de village qui ne renferme des œuvres dignes de figurer dans les plus célèbres musées de l'Europe. Combien sont perdues, pourtant! Sans compter les ouvrages très-nombreux qu'on a laissés périr parce qu'ils appartenaient à l'art qui a précédé Raphaël, et que l'on appelait barbares, combien d'œuvres d'art de toute espèce, et de peintures en particulier, sont depuis cinquante ans sorties de la Toscane, pour aller enrichir les galeries publiques et privées du monde entier? Pour bien comprendre les miracles accomplis dans les arts par les républiques italiennes, au moyen âge, il ne suffit pas d'observer les villes principales : il faut visiter les petits bourgs et jusqu'aux plus humbles villages; c'est seulement ainsi qu'il est possible de se former une idée juste et complète de la Toscane.

Entre les collines de la Valdetsa, aux aspects variés, couvertes d'arbres et de rustiques maisons, s'élève, au sommet du Majeur, la ville de San Gemignano, ceinte d'une couronne de tours que domine la tour majestueuse de la Commune. Nous ne nous arrêterons pas aux traditions, nées dans des siècles d'ignorance et nourries par l'orgueil national, qui attribuent à cette petite ville une origine romaine. Ce qui est certain, c'est que pendant les guerres constantes entre l'Église et l'Empire au XII[e] siècle, quand les populations italiennes se renfermèrent dans des villes entourées de murs, et consolidèrent vaillamment leur liberté, San Gemignano se constitua en commune, et commença à se gouverner démocratiquement. Puis, lorsqu'elle eut complétement secoué le joug de l'évêque de Volterra, la ville eut ses lois, ses industries, son commerce. Elle entra dans la ligue des Guelfes comme État indépendant, et eut l'honneur de recevoir le grand Dante comme ambassadeur des Florentins. Elle a eu sa page enfin dans les annales italiennes, pendant les guerres qui se livrèrent de ville à ville au XIV[e] siècle. En 1353, San Gemignano perdit son indépendance, et à partir de cette époque, incorporé à la république florentine, partagea toutes ses vicissitudes politiques. C'est à l'époque de sa liberté qu'appartiennent ses monuments, car l'époque de la principauté ne rappelle que dégâts, mutilations ou destructions complètes; cependant, grâce à la petitesse même du pays, grâce à sa situation éloignée de la route que parcouraient ordinairement les troupes étrangères durant les guerres dévastatrices entre les rois de France et les empereurs d'Alle-

magne, San Gemignano a pu conserver un grand nombre de ses anciens monuments, qui, aujourd'hui encore, lui donnent la physionomie d'une ville du moyen âge. Le voyageur, en y entrant, croit respirer la vie de l'ancienne commune ; il s'attend à voir paraître au sommet de ces tours, aux fenêtres de ces vieux palais, les libres, les industrieux, les vaillants citoyens de l'antique république ; ces souvenirs suffiraient pour nous intéresser à cette petite ville, quand bien même elle ne renfermerait pas tant de trésors d'art dont elle est justement orgueilleuse. Que vos lecteurs veuillent bien me suivre par la pensée, tandis que je leur désignerai les endroits où ils se trouvent.

Dans l'*Église Collégiale*, dont le dessin remonte au xi[e] siècle, et qui, malgré les altérations qu'elle a subies dans les siècles suivants, est d'une architecture simple et majestueuse, on admire des fresques et des tableaux de grand prix. Le fond de la nef centrale est décoré de trois grandes compositions. Celle du milieu représente le Christ avec les douze apôtres, celle de droite le Paradis, et celle de gauche l'Enfer. D'après une inscription, ces fresques ont été peintes par Thaddeus Bartoli, de Sienne, en 1393. Au bas du mur, entre deux portes, on admire une fresque grandiose représentant le martyre de saint Sébastien, et d'autres compositions moins importantes. Les habitants de San Gemignano commandèrent ces peintures à Benozzo Gozzoli, pour accomplir un vœu qu'ils avaient fait en 1464 à ce saint, afin d'être délivrés de la peste. Dans la nef de gauche, sur toute la longueur du mur, Bartolo de Maestro Fredi, de Sienne, a représenté des faits de l'Ancien Testament ; c'est une œuvre d'un grand mérite, mais on déplore de la voir si endommagée. Les sujets de la nef de droite sont tirés du Nouveau Testament. Cet immense travail avait été commencé et conduit à bon point par le *Berna* ou *Barna*, peintre siennois : mais ce maître éminent mourut en 1380, à la suite d'une chute, pleuré de toute la ville, et honoré de splendides funérailles. Son œuvre fut continuée par un de ses élèves, nommé Jean d'Asciano, qui la mena à terme avec tant d'habileté, qu'il serait difficile, sans le secours de l'histoire, de distinguer sa part dans ce travail de celle qui revient à son maître. Je ne vous désignerai pas en détail les sujets de vingt compositions ; mais je ne puis passer sous silence celle qui représente le Christ priant dans le jardin : c'est une peinture admirable par l'expression des têtes, et la belle attitude des apôtres endormis. Cette fresque, indépendamment de sa beauté absolue, a une grande importance pour l'histoire de l'art de la peinture, car les œuvres du Berna sont très-rares et presque toujours douteuses.

Je ne vous parle pas de la chapelle de Sainte-Zina, qui par son archi-



LES APÔTRES AU JARDIN DES OLIVIERS

Fresque du Berna à San Gemignano.

tecture et par ses sculptures rappelle les noms de Julien et Benedetto da Majano; mais comment oublier les fresques délicieuses du Ghirlandajo et de Sébastien Mainardi, de San Gemignano, le beau-père et l'élève du grand artiste florentin? Et comme si ces ouvrages, et tant d'autres que je passe sous silence par amour de la brièveté, ne suffisaient pas à donner à cette église un grand intérêt artistique, le chœur, où l'on voit aussi quelques antiphonaires délicatement travaillés, est riche de neuf grands tableaux, de la main de Benozzo, de Pollajuolo et de Mainardi, qui ont été apportés là après la suppression de quelques couvents dont ils étaient la propriété.

Pour apprécier dignement le grand talent de Benozzo Gozzoli, il faut l'étudier dans ses fresques merveilleuses de l'église Saint-Augustin, et notamment dans celles qui décorent la chapelle du chœur. Il a représenté sur dix-sept compartiments disposés en trois séries, et tous séparés par des ornements d'un goût exquis, les principaux événements de la vie de l'évêque d'Hippone, depuis son enfance jusqu'à sa mort. Sept de ces tableaux, malheureusement, sont endommagés; d'autres sont assez bien conservés; d'autres enfin sont intacts. Il serait à désirer que les personnes chargées de les conserver veillassent avec plus de soin sur ces véritables joyaux de l'art, d'autant plus importants et plus précieux, que l'œuvre capitale de Benozzo, les fresques grandioses du cimetière de Pise, sont également menacées d'une destruction prochaine. En effet, elles n'ont pas seulement à craindre les ravages du temps, mais aussi le vandalisme des hommes. On parle de les restaurer. Déjà même on a engagé à ce sujet des polémiques qui ressemblent beaucoup à certaines discussions des médecins en présence d'un malade frappé d'une maladie mortelle : ils hésitent, tâtonnent, parlent beaucoup, et finissent par tuer le malade, qui, abandonné à la nature, aurait peut-être prolongé quelque peu sa vie. Cette comparaison est exacte en tout point, vu les méthodes contradictoires et opposées qu'on propose pour restaurer ces précieuses reliques de l'art. On propose l'encaustique, la détrempe, l'huile, la cire et même certains emplâtres mystérieux; on fait une grande consommation de paroles, mais personne ne songe à prendre le parti le plus sûr, qui serait d'étudier la méthode employée par Benozzo lui-même et par ses contemporains, qui ont exécuté en ce genre des travaux si nombreux et si considérables.

Pourtant il existe en Italie un livre qui sur ces matières peut être considéré comme classique et unique, le *Livre de l'Art*, de Cennino Cennini, qui, soit dit en passant, a été dernièrement traduit en anglais par MM. Merrifield, et en français par M. Victor Mottez. Cennini, qui a vécu à la fin du XIV[e] siècle et dans les premières années du XV[e], enseigne dans son

ouvrage, non pas l'*esthétique*, mais la *pratique* de l'art dans toutes ses ramifications. Vous savez qu'à cette époque le peintre devait tout faire par lui-même, depuis la composition du mastic des tableaux et le broiement des couleurs jusqu'aux dorures. Or l'ouvrage de Cennini, qui jusque aujourd'hui n'était qu'une rareté bibliographique, a été dernièrement réimprimé sous une forme plus correcte et plus complète par l'éditeur Le Monnier, grâce aux soins des frères Milanesi. Les restaurateurs de tableaux pourraient apprendre dans ce livre les nombreuses manières de travailler pratiquées par nos anciens maîtres; alors seulement aussi ils pourraient exécuter leurs restaurations avec intelligence, et par suite avec la certitude de réussir; et de cette manière cesserait ce nouveau vandalisme qui a ruiné tant de chefs-d'œuvre.

Qu'on me pardonne cette digression dans laquelle la vue des fresques de Benozzo à San Gemignano m'a entraîné. Je reviens à mon sujet.

Je ne sais lequel je dois préférer de tous les ouvrages qui sont ici. Ceux qui paraissent frapper, il est vrai, le plus vivement les regards des connaisseurs sont le *Saint Augustin à l'école*, puis le *Voyage de ce saint de Rome à Milan*, dont la *Gazette des Beaux-Arts* offre un dessin à ses lecteurs. On ne peut rien voir de mieux conçu, de plus correctement dessiné, rien qui soit exécuté avec un art plus charmant. A la voûte de la chapelle, sont représentés les quatre Évangélistes, et sur l'arcade de l'autel, le Sauveur; le long des piliers de cette arcade, Benozzo a peint plusieurs saints en pied et deux compositions de petite dimension. Il ne m'appartient pas de vous donner une description détaillée de chacune de ces fresques; je vous parlerai seulement, d'une manière générale, de leur mérite, afin de leur assigner la place qu'elles doivent avoir dans l'histoire de la peinture italienne. Les qualités qui distinguent ce grand ouvrage du plus célèbre des élèves de Beato Angelico sont la fécondité de l'invention, la vivacité de l'imagination, la vérité de l'expression, la grâce des attitudes, la variété et la vie dans les physionomies, la pureté et la simplicité dans les contours. Ce qui rend, à mon sens, ces fresques supérieures à celles mêmes de Pise, c'est le choix des formes plus exquises encore, l'harmonie du coloris à la fois sévère et brillant, sa fraîcheur et son moelleux; c'est qu'on y voit combien la main de Benozzo Gozzoli s'était habituée à suivre le mouvement de son imagination qui semble vraiment inépuisable. Benozzo s'est ici pénétré tellement de son sujet, il l'a animé d'une telle passion, que l'on croit assister à une scène véritable. En un mot, si dans ses autres ouvrages il montre parfois trop de hâte de finir, et s'il abuse presque de sa facilité, ici il est consciencieux, correct et soigneux, autant qu'ont pu l'être le Pérugin et le Francia dans leurs peintures les plus

soignées. Dans le caractère des physionomies, le portrait l'emporte; mais avec une noblesse de formes que le peintre n'avait pas encore atteinte dans ses précédents ouvrages. Ils n'ont donc pas tort, les artistes qui proclament les fresques de San Gemignano le chef-d'œuvre du maître. Les plus remarquables têtes, ainsi que celles de Ghirlandajo, qui sont d'une extrême beauté, ont été fidèlement décalquées par M. Tricca, un de nos dessinateurs distingués, qui en a commencé pour l'instruction des amateurs la publication en lithographie, avec celles de plusieurs autres têtes tirées des œuvres des maîtres anciens les plus célèbres. Je dois laisser de côté, pour abréger, bien d'autres œuvres remarquables conservées dans la même église; je ne mentionne même pas celles qui seraient le plus dignes de fixer l'attention, car je ne rédige pas un guide, à mon tour; mais je ne dois pas du moins passer sous silence la petite galerie formée, l'année dernière, par les soins du corps municipal. Cette collection se compose de seize tableaux, disposés dans la grande salle où se réunissait autrefois le conseil du peuple. Cette salle mesure environ 19 mètres de long sur une largeur de 9 mètres et demi. Elle est éclairée par trois grandes fenêtres donnant sur la place. On y remarque encore les anciennes banquettes ou siéges, et les murs conservent les traces d'anciennes peintures. Sur le mur opposé aux trois fenêtres, on admire une grande fresque représentant une sainte Vierge avec l'Enfant sur ses genoux; à ses côtés on voit vingt-huit figures d'anges ou de saints, dont quelques-uns soutiennent un riche dais. Cette fresque a été exécutée, en 1317, par Lippo Memmi, et a été restaurée, en 1467, par Benozzo Gozzoli. Les tableaux récemment placés dans cette salle, qui rappelle les gloires de la petite république, sont tous intéressants par leur antiquité; quelques-uns méritent une distinction spéciale soit par leur propre valeur, soit à cause du nom de leur auteur. L'un, le prêtre Pietro Francesco Fiorentino, élève de Beato Angelico, quoiqu'il ait peint et signé plusieurs des fresques de San Gemignano, est presque ignoré dans l'histoire de notre école de peinture.

Cette galerie, à dire vrai, est peu de chose, mais elle fait pourtant honneur et donne de l'importance à un pays qui, nonobstant sa petitesse, peut être considéré comme un musée précieux, riche en souvenirs historiques, en monuments sacrés et profanes, et surtout en peintures classiques. A mesure que sa renommée deviendra plus grande, San Gemignano sera visité par tous ceux qui ont la foi dans l'art et restent fidèles à son culte.

PAOLO EMILIANI GIUDICI.



SAINT AUGUSTIN SE RENDANT DE ROME A MILAN

Fresque de Benozzo Gozzoli, à San Gemignano.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Londres, 12 avril 1859.

Six armées à passer en revue en un jour, ce n'est pas une petite affaire! Or, voilà justement quelle besogne m'impose mon rôle de correspondant, aujourd'hui. Oui, Monsieur, pour bien vous tenir au courant, il faudrait que je vous rendisse compte de six expositions, ni plus ni moins. Mais, comme on ne peut suffire à tout, il en est trois qu'avec votre permission je mettrai cette fois de côté, savoir :

1° *L'exposition des ouvrages des artistes français*, très-intéressante assurément et très-fréquentée, mais dont je me bornerai à dire, pour le moment, qu'elle témoigne d'une façon remarquable de l'empressement des Anglais à accueillir les productions étrangères;

2° L'exposition de 169 des ouvrages de David Cox, ce grand favori du public anglais : exposition importante au point de vue de la biographie de cet artiste, mais qui, à proprement parler, ne rentre pas dans la chronique du jour;

3° L'étalage de dessins et autres ouvrages d'architecture exposés pour l'amusement ou l'instruction du public dans le nouvel établissement de Conduit Street Regent Street, lequel a été ouvert spécialement à cette branche d'art, et compte au nombre de ceux qui l'enrichissent, MM. Owen Jones, Digby Wyatt, Vaughan, Brewer, Pennethorne, Blackett, etc... etc...

L'occasion de revenir à tout ceci ne me manquera pas, et j'en profiterai.

En attendant, laissez-moi passer rapidement en revue l'exposition annuelle de la *Société des Artistes britanniques* (c'est la 36e); la douzième exposition de *l'Institution des Beaux-Arts;* et enfin la troisième de la *Société des Femmes artistes.*

Les trois ensemble offrent déjà le chiffre imposant de 1728 ouvrages, produit de 691 artistes, dont 484 hommes et 207 femmes. Que si maintenant vous songez qu'à cela va s'ajouter bientôt ce que nous donneront et l'*Académie royale* et les deux *Sociétés des Peintres à l'aquarelle*, sans parler de l'exposition de l'*Institution britannique* dont je vous ai entretenu dans ma dernière lettre, vous conviendrez que l'art, en ce pays, ne demeure pas les bras croisés. Et remarquez bien que je ne compte pas ce qui se passe en Irlande, en Écosse, dans les provinces.

Ceci entendu, venons au fait.

La *Société des Femmes artistes* (aux dames tout honneur) a exposé 307 ouvrages de peinture et 4 de sculpture, productions sorties des blanches mains de 148 artistes appartenant à la classe des belles et intelligentes filles d'Albion.

De celles-ci, plusieurs ont tenté la renommée par plus d'une voie. Il y en a 30,

par exemple, qui, sans dédaigner une place parmi leurs modestes sœurs, en ont réclamé une parmi les célébrités du sexe fort, et 29 qui n'ont voulu figurer que là, dans leur dédain pour une admiration suspecte de galanterie.

Parmi celles des productions féminines qui méritent le plus d'arrêter l'attention, je rangerai les aquarelles de mistress Murray de Ténériffe. Le cachet de l'artiste s'y montre de telle sorte qu'on ne saurait s'y méprendre; mais, quelque disposé que je sois à m'incliner devant les tableaux de cette dame, devant son *Chevrier romain*, ses *Pifferari*, ses *Mendiants*, son *Banni*, tableaux bien composés, tracés d'une main ferme et coloriés avec éclat, je me vois obligé de regretter qu'une personne si éminemment douée comme artiste ne s'abstienne pas davantage de donner dans le conventionnel et l'exagéré.

Vivia perpetua, par miss M. Gillies, est une aquerelle d'un fini recherché quoi qu'il n'ait rien de mesquin. L'œil s'y repose avec plaisir, sur un profil d'une expression charmante. La draperie est soigneusement dessinée et modelée, mais d'un style un peu bizarre. En revanche, cet ouvrage est celui de tous dans lequel l'idéal élevé de l'art se fait le mieux sentir.

Un sujet fort bien conçu, fort bien dessiné, et j'ajouterai, en qualité de sculpteur, fort bien modelé, est *la Rentrée à la maison paternelle*, par miss E. Macirone. Malheureusement, la couleur en est terne, et la figure de la femme qui y est représentée manque de relief.

Des fleurs superbes par mistress Rimer (qui en a aussi exposé de très-belles à la *Société des Artistes britanniques*), une ou deux esquisses par lady Belcher; une belle miniature par miss C. T. Kettle, — la tête exquise, mais le reste un peu mou; — un groupe très-expressif, sujet de la vie intime, représentant une vieille femme qui reprend une maille dans le tricot de sa petite-fille, par miss Kate Swift; une vue des colosses de Thèbes au lever du soleil, par mistress Roberton Blaine; un tableau, défectueux comme relief, de miss A. Burgess, représentant une jeune fille qui essaie de vieilles robes en brocade; des paysages, par mistress Dundas Murray; enfin, deux ou trois bonnes copies : voilà le menu du festin artistique qui nous a été servi par ces dames.

Absence de vigueur dans le coloris et de nouveauté dans l'invention, tels sont en général les défauts importants à relever ici. La faute en est aux influences d'une éducation où l'étude de la réalité sous ses grands aspects n'occupe point assez de place, et à l'empire d'un puritanisme mal entendu, lequel agit plus despotiquement encore sur l'artiste à qui son sexe commande une réserve plus attentive.

A l'exposition de l'*Institution des Beaux-Arts*, l'action de ces influences est manifeste. Sur 600 ouvrages fournis par 194 exposants, c'est à peine s'il en est deux ou trois où se révèle un véritable effort pour atteindre au grand art, et là même l'artiste n'arrive qu'à mi-chemin. Toujours des paysages, des scènes de vie intime, le genre, la caricature, le portrait! Toujours, ou la vérité crue, ou le culte de l'individuel, et, à côté de la fantaisie déréglée la sentimentalité maladive. En fait de couleur, c'est encore pis. Aimez-vous du blanc, du gris, du bleuâtre, des verts bien criards, des incarnats impossibles? on en a mis partout. Où il y a progrès, et progrès sensible, c'est dans le dessin ; et ceci, je dois le dire, est dû à l'influence indirecte et à l'exemple des Pré-Raphaélites, auxquels revient, en outre, l'honneur d'une exécution plus soigneuse. A quelque chose, vous le voyez, malheur est bon. J'en ai fait déjà la remarque : nul doute que les exagérations même des ultra Pré-Raphaélites n'aient leur côté utile. Ce qu'il y a de faux dans leur théorie passera, et il restera d'eux l'amélioration qu'ils auront introduite dans la pratique de l'art.

Je me bornarai à noter les tableaux suivants, en me conformant à l'ordre du catalogue : *Left in charge,* par M. J.-D. Watson. Il s'agit d'une jeune fille à laquelle on a confié le soin d'un enfant, et qui, d'un air où la résignation combat le désir, regarde par la fenêtre. Cela est bien dessiné, très-vrai, très-expressif; mais la couleur tend à l'exagération, surtout dans les joues. *Une Matinée sur la Tamise,* par M. G.-A. Williams, et *une Marine,* par M. Walter Williams. Les deux tableaux sont d'un bon effet, d'un travail sûr et soigné en même temps. Pourquoi M. A. Périgal n'a-t-il pas fait un peu plus chaud le ton de son *Loch Goil en Ecosse?* L'effet d'une journée sombre, telle qu'on en a ici, est parfaitement rendu dans un tableau de M. J.-A. Sleap, représentant *Saint Paul de Londres, vu de la rivière.* Dans la *Mort d'Abel,* de M. W. Underhill, il y a commencement d'essor vers l'art sérieux. Courage! *Une Ferme en Devonshire,* par M. W. Pitt, se recommande par la vigueur et le soin de l'exécution. *Le Radeau,* par M. F. Underhill, ne manque pas de savoir; mais outre que ce tableau accuse des réminiscences, il est faible de dessin et de couleur. Cependant, à propos de M. F. Underhill comme à propos de M. W. Underhill, je dirai : courage! Quant à M. George Armfield, auteur de la *Mort du cerf,* je lui recommanderai de mettre un peu plus de chaleur dans ses ouvrages, convaincu qu'il le peut, s'il le veut.

Mes remarques sur l'influence du Pré-Raphaélisme s'appliquent aussi aux ouvrages de l'exposition des *Artistes britanniques,* et tirent un nouveau degré de force de ce fait que les ouvrages, ici, sont supérieurs en qualité et en quantité. En ce qui touche le défaut de vigueur dans le coloris et la monotonie ou pauvreté des sujets, je n'ai, hélas! qu'à répéter ce que j'ai déjà dit. Toutefois, cette exposition laisse les autres bien loin derrière elle, et les artistes qui ont concouru à celles-là, figurent dans celle-ci en habits de dimanche.

M. J. Tennant a exposé huit paysages, presque tous d'un travail hardi, d'un vert bleuâtre foncé, et représentant des sujets qui, il faut bien le dire, ne brillent point par la variété. Le mieux traité, peut-être, est la *Vue des environs du Pas de Rant-Traugon,* dans le pays de Galles. Parmi les six tableaux exposés par M. J.-C. Ward, je remarque un torrent qui coule sous des chênes exécutés d'une manière supérieure. Entre tous les portraits de femmes, deux se distinguent par le style spécial qui a fait nommer leur auteur, M. R. Buckner, le peintre des beautés anglaises. Heureux s'il pouvait toujours se garder de l'exagération et de la convention! Il y a de la vérité et du soin, mais pas assez d'expression et de relief, dans le *Capuchon rouge*, de M. Baxter. A tout prendre, néanmoins, c'est une belle étude. Les marines de M. J.-J. Wilson sont dignes de sa renommée, et je ne trouve guère à y reprendre qu'un fâcheux penchant à faire usage de couleurs trop froides. Qu'elle est étrange l'impression produite par ce tableau de M. A.-J. Woolmer, où l'on voit une jeune fille en prière, dans sa chambre à coucher, devant une statue de vierge! D'une part, la lampe qui brûle au-dessus de la statue ; d'autre part, les rayons de la lune, qui entrent par la fenêtre, éclairent la scène. Le tout est si doux et si vaporeux que, d'un peu loin, l'effet est très-saisissant. Par malheur, le dessin, quoique expressif, est incertain et vague, notamment dans les draperies. Quelque chose de la palette de Reynolds se retrouve dans certains tons de ce tableau; ce qui ne s'y retrouve pas, c'est la grande manière de ce maître. Comme paysages d'un mérite incontestable, je citerai *un Coucher de soleil sur le lac Katrine en Écosse,* par M. A. Gilbert; une *Vue de l'abbaye de Fintern,* par M. H.-J. Boddington; le *Torrent*, de M. W. West, et un *Coin tranquille sur la Tamise,* par M. W.-W. Gosling. Les nombreuses toiles de M. E.-I. Cobbett, celles de M. H. Holiday et celles de M. J.

Henzell, etc., etc., nous offrent, sous tous ses aspects et dans toutes ses nuances, l'application des théories des Pré-Raphaélites. M. R. Dowling a exercé son talent avec beaucoup de succès sur une de ces bagatelles charmantes que Webster a mises à la mode. Le héros choisi par notre artiste est un pauvre gamin qui, tout occupé à souffler dans un sifflet de laiton, oublie les bottes qu'il doit cirer, sans se douter de l'approche menaçante de son maître ou de son père. Il est dommage que, dans son ambitieux tableau de *Samson*, M. F. Leighton ne se soit pas mieux gardé de tout maniérisme; car il y a certainement dans ce tableau des parties remarquables.

Si le tableau de M. T. Roberts, l'*Opinion de la Presse*, présente quelque défectuosités, ce n'est ni sous le rapport du fini ni sous le rapport du sentiment. Quel sujet d'ailleurs que celui-ci, l'*Opinion de la Presse!* Qui rend hommage à cette puissance-là a grande chance de ne pas tomber dans l'oubli.

Je ne saurais quitter la place, sans dire adieu à la *Jeune fille rêveuse*, de M. L. Walter, et sans jeter un dernier coup d'œil sur deux modèles en plâtre, l'un du buste de Charles Kean, le directeur de « Princess' Theatre », l'autre d'une statue de *Rebecca*. Une ressemblance frappante, tel est le principal mérite du premier. De la grâce, et une simplicité qui paraîtrait peut-être exagérée autre part qu'en Angleterre, tel est le mérite du second. L'un et l'autre sont de M. Papworth et dignes de ce sculpteur distingué.

Par ce rapide compte rendu, vous pouvez juger qu'après tout il y a lieu d'être satisfait. Ce qui est sûr, c'est que le public et les amateurs paraissent l'être. Un grand nombre de toiles ont été déjà vendues, et à des prix passablement élevés.

Au reste, la question ici est de plaire; moyennant quoi on peut compter sur la bonne grâce que mettent les bourses à se délier. En voulez-vous des preuves mathématiques? A une vente chez MM. Christie et Manson, on a payé :

Pour le portrait de mistress Hoare, par Reynolds....	62,625 fr.
Pour le portrait de R. Pénélope Bootby, par le même.	25,500
Pour le portrait de mistress Bucknell, par le même..	9,000
Pour un Gainsborough..........................	18,000
Pour un autre Gainsborough....................	14,250
Pour un Stansfield............................	12,000
Pour un Creswick..............................	12,000
Pour un Landseer..............................	11,000
Pour une aquarelle de Turner..................	9,250

Et maintenant permettez-moi quelques *errata*. Une faute d'impression s'est glissée dans ma dernière lettre. Je lis *agnesi* au lieu de *agneni*. Plusieurs de vos lecteurs auront d'avance rectifié cette erreur. Ceci est de peu d'importance; mais je dois à une remarque de l'*Atheneum*, de m'être aperçu que, dans l'énumération des peintres nés en Angleterre ou adoptés par elle, ces mots ou *adoptés par elle* ont été omis, ce qui donnerait indûment à Léli une origine anglaise, compliment que mon respect pour l'histoire ne me permet pas de faire aux Anglais. Enfin, et je termine par cette observation, la charmante femme dont la *Gazette des Beaux-Arts* a donné, d'après Gainsborough, le charmant portrait, était une mistress Graham et non pas une *miss* Graham. La différence peut n'être pas grande, aux yeux d'un imprimeur; mais qu'on demande aux dames qui savent ce que parler et se marier veut dire, si cela revient au même!

RAFFAELE MONTI.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE TABLEAUX MODERNES

La quinzaine qui vient de s'écouler n'a vu qu'une seule vente de tableaux modernes de quelque importance. Il semble qu'on se recueille pour la collection Dubois, qui terminera la série trop nombreuse, des ventes de cette année. Citons cependant dans une vente dirigée par M. Petit, un dessin de Bida sur papier bleu, *un Scheick du Liban*, plus lestement croqué que ne le sont les études quelquefois pénibles de ce maître, 417 fr. Eug. Delacroix, *une Odalisque*, nue jusqu'à la ceinture, sous sa chemise de gaze et les jambes prises dans un large pantalon de soie verte, accoudée, dans le harem, sur la peau de lion d'un divan, 505 fr.; et du même maître, *le roi Lear*, assis devant une table, dans une salle aux murs de laquelle sont appendues des panoplies étincelantes, 485 fr. Ch. Jacque, un *Troupeau de porcs*, passant par une pluvieuse journée d'automne (ou de printemps, hélas!) sur la lisière d'un bois, 330 fr. Une grande esquisse brossée en plein air, par Camille Roqueplan, dans les environs de Rouen, 92 fr.; elle était cependant baignée de lumière chaude et blonde; mais ces mâles esquisses ne passionnent guère que les artistes. Enfin, de Troyon, *une Vieille Femme* qui s'en retourne du marché, comptant son argent, gravement assise sur son âne, 295 fr. Nous n'avons point cité les prix les plus élevés, mais seulement les toiles qui nous avaient le plus frappé à l'exposition.

VENTES DE CURIOSITÉS

La vente de la collection de M. Failly semble avoir passionné certains amateurs plus vivement encore que celle de la collection Rattier. Nous n'avons nul droit de nous ériger en censeurs, ni de blâmer telles ou telles préférences, mais nous pouvons, sans blesser aucune susceptibilité, nous étonner des prix fabuleux qu'ont atteints certains objets que ne recommandait ni leur authenticité historique, ni leur valeur artistique. Dans la collection Rattier les erreurs n'étaient guère possibles, tant le choix avait été exquis et discret; dans celle-ci, au contraire, l'aspect général sentait quelque peu le magasin de bric-à-brac. Mais M. Failly, homme de mœurs distinguées et d'une érudition plus étendue que solide, s'était conquis en province des sympathies et des admirations qui se sont reportées sans mesure sur sa collection. La province a fait dans la salle des ventes une irruption inattendue, et l'on ne peut plus prévoir aujourd'hui à quel niveau pourrait à l'avenir s'arrêter l'engouement pour certains objets d'une beauté artistique souvent contestable et d'une attribution quelquefois hasardée. Si la Curiosité

a le privilége de voyager à son gré parmi toutes les époques, il faut au moins qu'elle limite son choix aux plus beaux spécimens des arts qu'elles ont vus éclore.

N° 28 du catalogue. Un *Oliphant* d'ivoire, monté en argent doré, ciselé et gravé avec écusson aux armes de Bavière. A l'une des extrémités, un bas-relief sculpté dans la masse, représentant la chasse de saint Hubert. Travail du XIVe siècle, 8,000 fr. N° 33. Un *Christ* sculpté dans un seul morceau d'ivoire, haut. 45 centimètres; signé Rosset, 1764, 3,000 fr. N° 110. Une statuette dite en bronze antique, avec les yeux et les bouts de seins en argent, haut. 31 centimètres, représentant *Eurydice*, 2,050 fr. N° 134. Une *Amazone* terrassant un vaincu sous son genou, bronze florentin du XVIe siècle, haut. 32 centimètres, 3,700 fr. N° 191. Petit coffret décoré de douze plaques d'émail. On lit sur les deux extrémités et dans de petits écussons soutenus par des enfants : *les douze triuphes du très for et puissant Hercules qui mist à fin tous ses malveillians par sa puissance.* Figures en grisaille, et en partie colorées se détachant sur fond rouge grenat, 17,000 fr. L'expert l'attribuait sans hésitation à Kipp, mais M. de Laborde, dans sa notice des émaux du musée du Louvre (page 235 de l'édition de 1852), ne le cite que comme d'un maître anonyme dont le principal mérite fut « de varier la couleur des fonds et de distribuer d'une manière particulière les émaux de couleur au milieu des grisailles. » N° 192. Médaillon, portrait en buste appuyé sur une plinthe peinte en bleu, diamètre 0,093. Le portrait se détache sur un bel émail bleu. On lit au revers : *Charles 9 roi de France LL*[1], *né en 1550.* « La touche et l'émail, ajoute M. de Laborde (page 178), ne m'ont pas paru être en rapport avec les autres ouvrages produits par Léonard Limosin à cette époque de sa vie, 3,000 fr. N° 195 par l'anonyme de 1547 : Une femme (peut-être *Sainte Geneviève*) coiffée d'une toque, costume gris, mode du XVIe siècle, assise au milieu d'un paysage. On lit au bas sur une banderole d'émail brun : *Comman des lage de sa ienese donoit à prier nostre Seignier et povr savoir le nombre de ses patre nostre ele faisoit vn monceav de pieres*, 105 fr. N° 206. Émail en taille d'épargne du XIIe siècle : Croix en cuivre émaillé, montée sur bois. Au-dessus de la tête du Christ, une double ligne d'inscription porte IHS-XPS; aux pieds du Christ la tête de saint Jean, au-dessous saint Pierre. Les têtes, aux cheveux rouges, se détachent sur des nimbes verts bordés de jaune. La jupe de couleur bleue qui couvre le Christ est refaite, 490 fr. N° 208. Petit reliquaire de forme allongée, décoré sur chacune de ses faces de huit médaillons, et aux extrémités, de deux autres médaillons qu'occupent des anges représentés en buste. Ils sont épargnés en relief dans le métal, mais ils se détachent sur un émail blanc qui forme le fond. La décoration, ainsi que le style des figures placent ce reliquaire assez avant dans le XIIIe siècle, 335 fr. N° 210. Un grand hostiaire, dit custode, à couvercle plat avec armoiries, travail dit byzantin du XIIIe siècle, 705 fr. N° 220. Un éperon qui (suivant le catalogne) aurait servi à Henri IV le jour de son abjuration. Il est en fer ciselé pris dans la masse. Voici la description textuelle qu'en avait laissée M. Failly lui-même : « A la tige de l'éperon, vers la molette, est d'un côté le Rhône et de l'autre la Seine; cette tige est portée par deux géants empoignés par Atlas, dont on ne voit que la tête et les mains. Sur le bas du corps de l'éperon, on voit un grand connétable et une amazone, de l'autre côté Jeanne d'Arc et un héraut d'armes; le connétable et Jeanne d'Arc sont à cheval. Les deux bouts sont terminés par des tritons. La boucle représente Saint Louis tenant le sceptre et l'oriflamme; deux Sarrazins le menacent de leurs lances.

1. Les deux L séparées par une fleur de lis étaient le monogramme dont se servait ordinairement Léonard Limosin.

Au bas deux tritons sonnent de leurs conques; » 16,800 fr. avec un coffret en ébène qui le contenait. Nous devons dire que cet éperon, d'une exécution plus que médiocre, nous a semblé d'un travail très-postérieur à Henri IV, et rappelant les gardes d'épée de la fin du règne de Louis XIII. N° 389. Deux gouaches par Van Blaremberg, dans des cadres en or ciselé; l'une représentant les *Amusements au château* et l'autre la *Visite au village*, ensemble 1,020 fr. Enfin une paire de candélabres Louis XVI à cinq lumières, à double figure de jeunes femmes supportant des bouquets de lis, très-finement ciselés et dorés, 3,000 fr.

Par une coïncidence malheureuse, la vente de la collection que M. Delange avait recueillie en Italie s'est faite pendant les jours où les premières complications politiques préoccupaient le plus les esprits. L'hôtel Drouot, qui se fait trop souvent l'écho des rumeurs de la Bourse, lui avait emprunté sa physionomie agitée, et la pauvre collection a subi le sort des autres valeurs; elle est tombée au-dessous du pair. La plupart des prix que nous allons citer sont donc relativement peu élevés, et dans d'autres circonstances, le lendemain peut-être, telle faïence qui ne s'est vendue que 500 francs, aurait été adjugée à 1,000 francs. Un très-grand plat, diam. 47 centim., de la fabrique d'Urbino, portant au revers la lettre x, monogramme ordinaire de Fra Xanto da Rovigo, et représentant l'*Enlèvement d'Hélène*, d'après Raphaël, 1,510 fr. Une grande armoirie italienne, en faïence dite della Robbia, avec une belle bordure de fruits et de feuillages, 400 fr. Une grande horloge du XVIe siècle, de forme carrée; elle se termine par un dôme que couronne une lanterne surmontée d'une figure de guerrier; aux quatre angles de la balustrade, de petits génies assis jouent de la flûte de Pan; la base repose sur quatre chevaux marins qu'aiguillonnent des figures d'enfants placées au-dessus, 1,205 fr. La paire de chenets florentins dans le style de Jean de Bologne, dont nous avions donné dans notre avant-dernière livraison une gravure qui nous dispense de toute description, a atteint 4,100 fr. Ce prix a été du reste un des plus élevés de la vente. Un *serpent en cuir*, dont la tête en bois sculpté est ornée d'yeux en émail et de dents en ivoire, curieux et rare instrument de musique du XVe siècle, 430 fr. La Mosaïque byzantine du XIIe siècle, représentant l'*Annonciation*, et que la *Gazette des Beaux-Arts* avait fait reproduire dans son troisième numéro, pour illustrer les articles sur les Mosaïques de notre collaborateur M. A. Darcel, s'est vendue 1,250 fr. On ne connaît que fort peu de ces Mosaïques portatives, et celle-ci était d'une fine exécution et d'une rare conservation.

VENTES DE GRAVURES

C'est M. Vignères qui dirigeait la vente de l'importante collection de M. L., dont le cabinet contenait, entre autres curiosités, une partie de l'œuvre de Watteau, qu'avait réunie le baron de Vèze.

Nous citerons, parmi les pièces les plus remarquables, une *Adoration des Mages*, qui, très-probablement, est une empreinte de nielle italien. Elle n'a atteint que le prix dérisoire de 37 fr.! Il est vrai que le lendemain M. Guichardot en refusait 150 fr., et que lorsqu'elle reparaîtra en vente elle s'élèvera bien au delà. Ce n'est cependant pas faute de publicité. Les catalogues de M. Vignères sont toujours rédigés avec un soin minutieux; les amateurs trouvent chez lui toutes les facilités désirables pour visiter les cartons plusieurs jours avant l'exposition, et ce n'est point dans les ventes présidées par

M. Delbergue-Cormont qu'une pièce rare court risque de passer inaperçue. Abraham Bosse : *le Maistre d'école*, 38 fr.; *l'Infirmerie de l'hospital de la Charité de Paris*, 39 fr.; et *le Bal noble*, 55 fr.; ces trois pièces étaient superbes d'épreuve et de conservation, et l'on sait combien ce maître a naïvement rendu les physionomies de la première moitié du XVIIe siècle. Caraglio : *Sainte Famille au berceau*, d'après Raphaël, B. 5. 1er état avec le côté clair au berceau, 56 fr.; Albert Durer, B. 93 : *les Offres d'amour*, 80 fr.; Andrea Mantegna, B. 18 : *Combat de dieux marins*, allégorie pleine de cette sauvagerie puissante qui caractérise ce grand maître, 66 fr.; Israel Van Mecken : un ornement dans lequel se jouent des oiseaux, 82 fr.; Rembrandt : *la Pièce de cent florins*, épreuve assez ordinaire, 130 fr.; *Antiope et Jupiter en satyre*, 122 fr.; Martin Schöngauer : *l'Encensoir*, belle pièce rognée tout autour et collée en plein, 121 fr. Parmi les estampes modernes, nous ne signalerons que *l'OEuvre* de Camille Roqueplan, contenant plus de 130 pièces lithographiées par lui et d'après lui, 56 fr. Sans prétendre imposer notre goût aux amateurs, nous ferons ressortir avec quelle injustice on traite les artistes contemporains. D'affreuses caricatures, enluminées à la grosse sous le Directoire et l'Empire, se vendent deux ou trois francs pièce, et 40 lithographies de Gavarni atteignent à peine une dizaine de francs! Faut-il donc attendre pour les collectionner que les pierres lithographiques soient usées ou honteusement retouchées, comme il arrive déjà pour quelques-unes? Adam Bartsch : *le Peintre graveur*, Vienne, 1802-1821. 21 vol. in-8 avec des annotations de M. Duchesne aîné, l'ancien conservateur du cabinet des estampes, 255 fr.; F. Brulliot : *Dictionnaire des monogrammes*, Munich, 1832-1834, 3 vol. demi-reliure, 40 fr. 50; De Marolles, abbé de Villeloin : *Catalogue* de livres, d'estampes, etc., faict à Paris en l'année 1666; in-8, 28 fr.

La deuxième vacation comprenait les portraits, les pièces historiques et quelques dessins. Le portrait de *M. Guizot*, par Calamatta, d'après P. Delaroche, 41 fr.; J. Callot, portrait en pied de *Claude Deruet*, escuier, 51; le baron V. Denon, *Barrère à la tribune*, eau-forte pure, 51; G. Edelinck, *Bossuet*, d'après Rigaud, 1er état, 61; Le Beau, d'après Leclerc, *Marie-Antoinette*, en costume de cérémonie, petit in-folio, 78; Mercuri, d'après un émail de Petitot, *Madame de Maintenon*, marquise d'Aubigné, avec la lettre, 50; Bouttats, *le Massacre de Henri le Grand par Ravaillac*, en 1610, 41; Thomas de Leu, *le Sacre de Louis XIII*, d'après Quesnel, 88; Moreau le jeune, *le Bal Masqué* donné à l'Hôtel de Ville, à l'occasion de la naissance du Dauphin, en 1782, et *le Festin royal*, pièces aussi intéressantes par les costumes que par les physionomies des innombrables acteurs qui les remplissent, 197. Un dessin à la sanguine de C.-N. Cochin le fils, 1771, où l'Innocence prend une quenouille des mains de la Sagesse, 30.

Mais l'intérêt de cette vente, une des plus belles de la saison, était surtout dans les estampes de l'école française du XVIIIe siècle. Si nous avons peu de sympathie pour les peintres de cette époque, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître l'esprit, la verve et l'éclat des burins qui les ont traduits. La collection de M. L. en contenait un choix brillant, et quelques-unes des pièces dont nous allons citer les prix sont tellement rares avant la lettre, que l'on peut presque les dire uniques. Chardin, le *Dessinateur vu de dos*, par Flipart, avant la lettre, 41 fr.; d'après de Troy, *le Jeu de pied de bœuf*, avant toutes lettres, 190 fr.; les étoffes étincellent comme du satin, et le paysage est fait de main de maître. Massard, d'après Greuze, *la Cruche cassée*, avec le nom des artistes au dos, à la plume, 110 fr.. C'est sans doute une de ces épreuves que Mme Greuze, dont les archives de l'art français ont publié les fredaines, vendait en cachette de son débonnaire mari. Watteau, *la Troupe italienne*, gravée à l'eau-forte par lui-même, 1er état avant la

lettre non décrit par M. Robert Duménil, 112 fr.; *le Chat malade*, gravé par Liotard, 100 fr.; *la Toilette du matin*, gravée par P. Mercier, 141 fr.; une servante est agenouillée devant sa jeune et belle maîtresse assise sur le bord de son lit; cette pièce, extrêmement rare, avait été payée 170 fr. à la vente du baron de Vèze; c'est du reste une des plus rares qui soient restées au-dessous de leur prix d'acquis tion. *La danse paysanne*, gravée par B. Audran, avant toutes lettres, 121 fr.; *la Proposition embarrassante*, avant la lettre, 120 fr.; *Figures de différents caractères*, de paysages et d'études dessinées d'après nature, par A. Watteau, tome I, chez Audran et F. Chereau, 132 planches (le n° 22 seul manquait). Vol. in-folio cartonné, 101 fr.

Une exposition de peinture sous le Directoire. On remarque parmi les toiles accrochées au murs le Lion de Florence et l'Enterrement d'une Vestale. Cette pièce anonyme, extrêmement rare, a été finement appréciée par M. L. Lagrange, dans une des notes de son livre des Vernet, 31 fr. Pièces en couleur. *Madame de Pompadour*, buste de grandeur naturelle, mauvaise épreuve, 37 fr. Par Janinet, d'après Boucher, *l'Amour rendant hommage à sa mère*, 25 fr.; d'après Lavreince. *Ah! laisse-moi donc voir!* C'est un portrait que dispute un amant empressé à une belle en déshabillé galant, 36 fr. *La Comparaison*, composition gracieuse (dit le catalogue), mais assurément la pièce la plus finement coloriée de toute cette série d'enluminures dont le succès est vraiment inexplicable, 60 fr. Portrait de *Mademoiselle Duthey*, l'actrice, d'après Lemoine, 80 fr.; cette belle épreuve avant toutes lettres, avait été achetée 153 fr., en décembre 1856 à la vente S. Mouraldy, d'après Isabey, portrait de *Marie Louise*, 61 fr., avant la lettre; et du même, un portrait de *la reine Hortense*, qui portait en haut au crayon, le mot *modèle*, et qui avait été tout entier repris avec le plus grand soin à l'aquarelle par Isabey lui-même, ce qui, sauf le dessous qui avait été tiré très-pâle, en faisait presque une miniature originale, 190 fr.

La troisième vente de la collection de M. P. Defer, contenait des ornements, quelques dessins et « divers recueils sur les beaux-arts. » Une suite de 11 *pendants d'oreilles* gravée par Androuet Du Cerceau, 132 fr. C'est le plus charmant recueil des bijoux de la Renaissance que l'on puisse consulter, et malgré l'influence italienne, sous laquelle on prétend écraser nos pauvres grands artistes français, il suffit de les regarder pour sentir combien *le goût*, c'est-à-dire la justesse et la sobriété sont des qualités éminemment nationales. Les pièces de Du Cerceau sont avidement recherchées par les orfèvres, les décorateurs et surtout par les architectes; et c'est assurément en l'étudiant que ceux-ci ont acquis cette science de la *restauration* qui est un des caractères les plus saillants de notre époque. Pierre Woëriot, qui fut un de nos premiers graveurs au burin, a laissé également quelques pièces d'orfévrerie devenues fort rares; une suite de 27 *statues antiques* de Rome, marquées à la croix de Lorraine, 61 fr.; *pendants d'oreilles*, et trois *bagues* faisant partie de suites incomplètes, P. Woëriot, in-f°, 1555, avec la croix de Lorraine, 180 fr. Trois dessins coloriés de Meunier, architecte, 1782, représentant l'intérieur et l'extérieur du théâtre Français ainsi que le Palais-Royal, 65 fr.; et un dessin de Philibert Moitte, architecte, 1785, vue du portail et de l'intérieur de *l'église Notre-Dame de Paris*, au moment de l'arrivée de la reine Marie-Antoinette, 41 fr.

C'est M. Clément qui était expert dans cette vente, ainsi que dans les deux précédentes.

VENTES PROCHAINES

Qui se douterait que l'on peut encore faire des trouvailles? Les hauts prix des

curiosités ont pénétré dans les moindres recoins de la France et de l'Étranger, et Dieu sait ce que la province, l'Italie, la Hollande ont exhumé de leurs greniers poudreux. A Bath cependant, autrefois une des villes les plus fashionables de l'Angleterre, deux violons qui appartenaient, il y a environ cent ans, à un professeur de musique nommé Rosini, dormaient depuis ce temps dans une chambre inhabitée, sous un amas de choses sans nom. Les rats se contentèrent discrètement d'en ronger les cordes (il est un Dieu pour les violons!), la poussière s'amoncela en silence sur les flancs de leur boîte noire, et lorsque M. Pigott, le spirituel publiciste anglais, les découvrit à la campagne, il put lire sans trop de peine au fond de l'un, *Antonius Cremonensis Stradivarius faciebat, anno 1685,* et dans l'autre, *Andreas Guarnerius fecit Cremonæ, sub titulo sanctæ Teresiæ* (la date est à peu près illisible). Nous ne pouvons que renvoyer nos lecteurs à la notice que nous avons déjà publiée dans la quatrième livraison de la *Gazette des Beaux-Arts* sur ces deux maîtres, dont les œuvres authentiques sont aujourd'hui fort rares. Ces deux violons, qui n'attendent plus que l'archet pour retrouver leur âme, sont en très-bel état de conservation, sauf que le vernis du Stradivarius a souffert d'un grattage; ils vont se vendre à Londres incessamment.

On nous prie d'annoncer que l'exposition des tableaux de Léon Benouville, que nous avions indiquée dans notre précédent numéro pour la fin d'avril, est remise définitivement au lundi 2 mai, et la vente aux mardi et mercredi 3 et 4 mai.

Une collection dont M. Vignères fera la vente les 16, 17 et 18 mai prochain; contient, outre un nombre important de gravures intéressantes, beaucoup de beaux dessins parmi lesquels nous signalerons surtout deux miniatures de Fragonard, pétillantes de malice et de fraîcheur, un dessin de Prudhon du plus grand style, exécuté en manière de gravure, et des Watteau, dont un est monté dans le petit encadrement jaune qui indique aux amateurs qu'il sort de la collection de Mme de Pompadour, reine de France in partibus. Ce n'est là qu'une partie du magnifique cabinet de M. Fr. V., mais il suffit pour donner l'idée du goût et de la sureté d'appréciation de cet amateur.

PH. BURTY.

LA FONTAINE DE LA PLACE LOUVOIS.

Tandis que l'on transforme en parterre orné de gazons la place Louvois, trop petite pour qu'on ose s'y livrer à la fantaisie du pittoresque, on démonte la fontaine qui en occupe le centre; ce n'est point pour la supprimer ou la porter ailleurs, mais pour revêtir d'une couche de cuivre les différentes pièces de fonte de fer qui la composent, leur donner l'aspect du bronze, et les préserver en même temps de l'action délétère de l'air et de l'eau. Le fer, en effet, le plus utile des métaux, mais en même temps le plus altérable par les agents atmosphériques, a besoin d'être couvert d'enduits qui le défendent contre les causes d'oxydation. La fonte de fer, d'ailleurs, n'est pas d'une couleur moins désagréable que la couche de rouille dont elle ne tarderait pas à se couvrir.

Mais les enduits qui préservent le métal, pendant un temps plus ou moins long, ont l'inconvénient d'empâter les finesses du modèle, quand grâce au choix de la matière et à force de soins, on a réussi à les conserver dans la fonte. Enfin, si les figures restent exposées à l'action de l'eau, elles ne tardent pas à se couvrir de sédiments qu'il faut enlever à l'aide de la brosse, et à prendre la teinte grise, assurément fort laide, que l'on remarque aux fontaines de la place de la Concorde; elles s'altèrent promptement et il est nécessaire de les renouveler souvent.

On a pensé qu'il serait avantageux de remplacer l'enduit peint par l'application d'une couche fort mince de cuivre, qui serait à la fois plus durable, se modèlerait plus exactement sur toutes les parties de la fonte, de façon à n'en point alourdir les finesses, et pourrait enfin recevoir une couleur agréable par l'emploi des patines bronzées dont le cuivre est susceptible. L'expérience, après plusieurs essais moins importants, a été tentée en grand, il y a plusieurs années, sur les deux fontaines ornées de statues des quinconces des Champs-Élysées ; et elle semble avoir réussi, puisque l'administration de la Ville la continue, en appliquant les mêmes procédés à la fontaine de la place Louvois. La réussite était incontestable quant à l'effet extérieur : il suffit pour s'en convaincre de comparer la vasque et la statue du carré des ambassadeurs aux fontaines de la place de la Concorde. Mais il y avait d'autres conditions à remplir, celle de la durée et celle de la continuité absolue de l'enveloppe de cuivre. Il ne faut, en effet, qu'une solution dans cette enveloppe, une fissure, un seul point qui ne soit point couvert, la fissure fût-elle de l'épaisseur d'un cheveu, le point du diamètre d'une pointe d'aiguille, pour que l'air humide en y pénétrant établisse au moyen du fer et du cuivre une pile voltaïque qui décompose l'eau : l'un de ses éléments, l'oxygène, se porte aussitôt sur le fer, et l'oxyde, de telle sorte que l'agent préservateur devient un agent de destruction.

C'est pour obvier à cet inconvénient, fort grand, on le voit, que M. Oudry, l'industriel ingénieux qui s'est livré à ces essais, a cherché un enduit intermédiaire qui pût isoler la fonte du cuivre, et celui qu'il emploie paraît avoir jusqu'à présent réussi.

Mais on n'a jamais bon marché de mauvaises marchandises, dit un proverbe normand. Quand, avec beaucoup de peine, on est parvenu à donner à la fonte de fer une durée encore restreinte, et à lui faire prendre l'apparence d'un autre métal, on se trouve avoir dépensé en frais de réparations de toutes sortes une somme qui égale peut-être celle qu'il eût fallu consacrer à l'élévation de fontaines exécutées en bronze. Il faut ajouter que l'art de fondre le fer n'était point parvenu à la perfection qu'il a atteinte de nos jours, lorsque l'on a coulé les statues de la place de la Concorde et de la place Louvois, et il y a lieu de croire que si l'on eût eu alors la pensée d'employer le bronze, les artistes chargés de fournir les modèles eussent donné à leur œuvre plus de légèreté, de finesse et de précision.

La mode a si complétement abandonné le bronze florentin, qu'il n'y a plus aujourd'hui d'ouvriers à Paris qui soient « montés » pour le faire, pour nous servir du mot du métier ; c'est là sans doute le seul motif qui a fait choisir la couleur appelée vert antique pour la patine de bronze que l'on appliquera aux figures de la fontaine de la place Louvois. Or c'est la couleur du bronze florentin qui nous eût semblé préférable pour un monument conçu et dessiné dans le goût du XVIe siècle, car nous ne sachions pas que le *Persée* de Cellini, que les portes de Ghiberti et d'Andréa Pisano, non plus que les nombreux bronzes de la renaissance qui nous viennent de l'Italie, soient de cette couleur que les bronzes antiques ont acquise par un long séjour sous le sol.

Nous terminerons par une dernière observation sur la décoration de la place Louvois et sur le nouveau jardin qui va entourer la fontaine. Quel qu'en soit le véritable auteur, car quelques personnes en ont contesté à Visconti la paternité, cette fontaine est un des monuments les mieux réussis de Paris, et ses proportions sont si heureuses que rien n'y devrait être changé. Les deux hommes de talent qui se sont associés pour la composer, Visconti et M. Klagmann, ont pensé sans doute que la hauteur du soubassement qu'ils lui donnaient n'était point indifférente à l'harmonie de l'ensemble. Est-il convenable qu'un jardinier, pour donner une pente à ses gazons, enterre presque la

moitié du bassin inférieur, et change à son gré ces proportions qui ont été calculées par l'architecte avec le plus grand soin? Il serait sage de se raviser en déblayant ce que l'on a remblayé : les gazons seront un peu plus plats, mais la fontaine du moins n'aura rien perdu de son élégance.

ALFRED DARCEL.

LIVRES D'ART

Essai sur les fresques de Raphael au Vatican, *par* F. A. Gruyer. — 1re *Partie :* Chambres. — 2e *Partie :* Loges. — 2 vol. in-8°. *Paris*, Ve J. Renouard, 1859.

Lorsqu'il semble que tout ait été dit sur le génie d'un Raphaël ou d'un Michel-Ange, et qu'on ne puisse éviter la redite ou la banalité, en essayant d'ajouter quelque chose à la gloire de ces noms devenus dans toutes les bouches, ceux mêmes des arts qu'ils ont illustrés, une œuvre longtemps demeurée dans l'ombre revient à la lumière, et l'on s'étonne de la quantité de réflexions ingénieuses ou profondes que leur vue suggère à ceux-là qui avaient tout dit: ou bien un livre paraît, tel que l'*Essai sur les Fresques de Raphaël* que nous annonçons aujourd'hui, entièrement consacré aux ouvrages les plus célèbres et les plus souvent étudiés du peintre, et ce livre se trouve plein de renseignements inédits, d'aperçus nouveaux et de pensées originales. Le génie des grands maîtres et leur œuvre, sont des sujets qui ne s'épuisent jamais; on y peut aller toujours plus avant. Ce qui est grand en eux, est infini; ce qui dure est éternel, comme l'art lui-même ou comme la Poésie, que Raphaël a peinte au Vatican sous les traits d'une vierge ailée, au visage rayonnant de beauté, de jeunesse et d'enthousiasme. « Deux génies se tiennent agenouillés à ses côtés; ils portent des tablettes sur lesquelles on lit ces mots : Numine afflatur; indiquant par cette devise que la poésie est d'essence divine. »

M. Gruyer, que je viens de citer, rempli de la plus vive admiration pour Raphaël, a entrepris de décrire les fresques du Vatican, comme celles de ses œuvres qui donnent l'intelligence la plus complète de son génie, et qui représentent le mieux son époque et le travail accompli de son temps. « J'ai pensé, dit M. Gruyer, que pour apporter quelque variété dans ces descriptions, ce n'était pas trop des ressources de l'histoire, de l'iconographie, de l'esthétique et de la pratique même de l'art.... Dans les fresques du Vatican, Raphaël a résumé les conquêtes de la renaissance, en même temps qu'il a exalté le triomphe de l'Église et l'indépendance de l'Italie; il a touché d'une main egalement sûre, les sommets opposés de la religion et de la science, de l'histoire et de la poésie; après s'être élevé jusqu'aux abstractions les plus sublimes, il a montré les choses humaines sous un jour qui les grandit sans les défigurer; et il a mis au service des idées les plus généreuses, le génie le plus fécond et le talent le plus complet que le monde ait connus. On conçoit dès lors l'intérêt varié que comporte l'étude de pareilles œuvres, et que pour traiter dignement un sujet aussi complexe, il faudrait joindre l'érudition d'un savant au goût et aux connaissances positives d'un artiste. Je suis loin d'avoir de semblables prétentions... »

Ces prétentions pourtant eussent été fort bien justifiées. M. Gruyer, qui déjà, dans un intéressant travail sur l'art et l'industrie des bronzes, chez les anciens et dans l'Europe moderne, publié par la *Revue des deux mondes* en 1856, avait fait preuve de con-

naissances techniques assez rares parmi les écrivains qui s'occupent des arts, a montré une science aussi précise dans tous les chapitres de son livre où il traite de matières spéciales, comme par exemple dans ceux qu'il a consacrés à l'histoire de la fresque, des stucs et de l'arabesque. Ses connaissances historiques ne sont ni moins sûres ni moins complètes, soit qu'il raconte la vie et les études de Raphaël avant son arrivée à Rome, soit qu'il suive le développement de son génie en présence de ces peintures des chambres et des loges qui le contiennent tout entier. Une des parties les plus curieuses du livre est celle où l'auteur recherche les emprunts que Raphaël a pu faire à l'antiquité. Il sait à merveille quels marbres, quels bronzes, quelles pierres gravées avaient été retrouvées de son temps. Ces débris étaient beaucoup moins nombreux qu'on ne le suppose communément; mais le génie du grand artiste y devinait même ce qu'il n'avait pas sous les yeux. Enfin dans la description des fresques, qui est le sujet principal du livre, et qui en remplit la plus grande partie, M. Gruyer a su mettre l'art sans lequel on ne parle pas de pareils chefs-d'œuvre, et sa parole a parfois l'éloquence naturelle à une âme véritablement émue.

E. SAGLIO.

Costumes historiques des XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècles, *dessinés et gravés par* P. Mercuri, *avec un texte historique et descriptif, par* Camille Bonnard. *Paris*, A. Lévy fils, *éditeur*.

Les gens du monde, les amateurs, les artistes qui demandent s'il existe un bel ouvrage sur les costumes, sont bien étonnés lorsqu'on leur indique le magnifique recueil de Bonnard, dont toutes les planches ont été dessinées et gravées par l'auteur de la *Sainte-Amélie* et des *Moissonneurs*, Paul Mercuri. C'est qu'en effet, malgré la beauté rare et le choix vraiment exquis des figures qui le composent, ce recueil est aujourd'hui fort peu connu. Il est ignoré surtout de ceux qui auraient le plus d'intérêt à le connaître; nous voulons dire des peintres, qui pourraient y puiser en abondance des ajustements gracieux, variés, pittoresques, des traits de mœurs, des sujets de tableaux et même des portraits authentiques de personnages célèbres; car le graveur romain a dessiné de préférence les figures qui représentaient des hommes illustres de la Renaissance, tels que Cimabue, Sixte IV, Platina, Pétrarque et Laure, Maximilien I[er], Frédéric II, le duc d'Urbin, Éléonore de Portugal, Charles d'Anjou, Côme de Médicis, le père de la patrie. En parcourant l'Italie entière pour y chercher des costumes dans les peintures murales des vieux édifices, dans les manuscrits des bibliothèques, sur la pierre des mausolées, sur les médailles, sur les monnaies, Camille Bonnard et Mercuri ont su choisir tout ce qui pouvait piquer doublement la curiosité du lecteur; ils ont pensé qu'un capuchon écarlate bordé d'hermine serait bien plus curieux à peindre s'il encadrait la tête de Pétrarque, et qu'une robe montante de damas vert brodé en or, fixerait bien autrement l'attention, si cette robe serrait la taille de Laure.

On ne s'explique pas, en vérité, que les *Costumes* de Mercuri et de Bonnard aient pu tomber à ce point dans l'oubli, si ce n'est à cause du prix très-élevé auquel ils furent publiés, il y a quatorze ans, par la maison Goupil et Vibert, et au peu de soin qu'en prit cette maison, surchargée alors de publications sans nombre. Nous pouvons le dire, ce sera pour l'immense majorité des artistes et des amateurs une véritable nouveauté, que la seconde édition française des *Costumes*. Cette édition, que prépare M. A. Lévy fils, va remettre ou plutôt va mettre en lumière ces belles planches, dessinées avec tant de sûreté, de précision et d'élégance, gravées d'une pointe si expressive et si délicate.

Dans notre siècle d'érudition, où l'exactitude historique est devenue rigoureuse, les peintres, pas plus que les costumiers de nos théâtres, ne sauraient se contenter de ces à peu près qui peuvent suffire aux conditions du grand art, mais qui ne suffisent plus aux exigences créées par l'ethnographie moderne. Oui, c'est le plus précieux recueil que l'on puisse offrir à nos directeurs de scènes, à nos artistes, à tous les peintres du genre historique et à nos dessinateurs d'illustrations, que le grand ouvrage de Mercuri. Là ils trouveront représentés sous les plus riches couleurs, les costumes religieux, civils et militaires des trois siècles qui furent le plus jaloux de l'élégance extérieure, particulièrement du XIVe, qui a été le siècle le mieux vêtu de l'histoire. Là ils passeront en revue la société entière, depuis le pape en son aumusse écarlate et son rochet de fin lin, jusqu'à l'humble chartreux encapuchonné de laine et ceint de cuir; depuis l'empereur Maximilien en son armure et sur son cheval de bataille fièrement caparaçonné, jusqu'au dernier fantassin des milices de Florence, si bien équipé encore avec son casque aux ailes rouges, sa soubreveste verte, sa cuirasse, ses épaulettes à bandes jaunes et ses genouillères d'acier. Toutes les professions, toutes les dignités y figurent : le podestat, le marchand, le médecin, le sbire; on y voit passer la matrone siennoise, coiffée d'un bonnet en croissant, la jeune Fiammetta du Decaméron, si charmante sous son voile rose frangé d'or; le chevalier français, si leste en sa chemise de fer; le sénateur de Rome, si grave dans sa simarre de velours cramoisi, avec sa toque à la ducale et son manteau de brocart; l'artisan, modestement enveloppé d'un sarrau jaune fermé de boutons noirs, et l'apothicaire, qui tient dans sa main un vase de drogues et une spatule, et qui est chaudement habillé d'une fourrure de petit-gris avec un turban rouge.

A côte de ces figures, qui sont l'histoire même, l'histoire vivante et remuante, les *Costumes* renferment un texte descriptif de Bonnard, texte sans prétention mais plein d'utiles recherches et d'indications excellentes. A chaque page, l'auteur nous apprend à quelles sources il a puisé, et nous avons eu un vrai plaisir, en dehors même de la spécialité des costumes décrits, à y reconnaître les fragments de peintures que nous avions vues en Italie, à Pise, dans le Campo-Santo, à Sienne, dans la sacristie du Dôme, à l'Hôpital, à l'Académie; à Florence, dans la chapelle des Espagnols; à Rome, dans l'église de la Minerve, à la chapelle Sixtine, à Sainte-Marie-du-Peuple; à Venise, dans les manuscrits de la Marciana; à Padoue, dans l'église Saint-Antoine; à Milan, dans l'Ambrosienne. Mais ce n'est pas seulement en Italie ou d'après des monuments italiens que Bonnard et Mercuri ont dessiné leurs costumes, et si la plupart sont tirés des fresques de Giotto, de Simon Memmi, de Benozzo Gozzoli, de Piero della Francesca, de Luca Signorelli, de Pinturicchio, il en est quelques-uns, et des plus beaux, qui intéressent l'Allemagne, la France et les Pays-Bas, étant emprun'és des pierres sépulcrales allemandes, ou copiés d'après les livres enluminés des bibliothèques de Paris, ou imités des vieilles gravures en bois de Burkmair et des estampes de Lucas de Leyde. CH. B.

On annonce que le gouvernement pontifical vient d'acheter le grand musée de sculpture et d'antiquités du marquis Campana pour cinq millions de francs.

— Les administrateurs des Messageries impériales viennent de commander à M. Courdouan, dix grands paysages destinés à la décoration intérieure d'un de leurs paquebots, en ce moment sur les chantiers de La Ciotat. On se rappelle que l'année dernière déjà, une administration de chemins de fer, la compagnie Pio-Latina avait fait appel à tous les

talents, pour construire et décorer un wagon monumental qu'elle a offert au pape Pie IX. M. Trélat en avait donné les dessins, M. Cristofle en avait opéré le revêtement par les procédés de la galvanoplastie, pour la première fois appliqués dans de si grandes proportions, et avec un succès qui ouvre à l'art de l'architecte et à celui du décorateur une carrière nouvelle. Tout le monde sait que les peintures du wagon étaient de MM. Gérôme et Millet, et qu'il y avait une belle sculpture de la main de M. Toussaint. Nous applaudissons à ce mariage de l'art et de l'industrie dans les grandes entreprises où il n'y avait jusqu'ici de place que pour la science, et où ce qu'on appelle des *travaux d'art* n'était encore que l'œuvre des ingénieurs.

— Un incendie, qui s'est déclaré le 14 avril, à Bourges, dans les dépendances de la préfecture, a détruit à peu près entièrement les archives départementales qui y étaient renfermées. Ce dépôt était fort riche en pièces historiques d'un grand intérêt. On cite parmi celles qui ont été la proie des flammes : un missel d'un travail remarquable ayant appartenu au duc Jean, frère de Charles VI, des cartulaires renfermant des contrats du ve au xive siècle; un, entre autres, très-curieux au point de vue de l'art, contenait de précieuses miniatures représentant des rois, des papes, des archevêques, des chanoines, des scènes d'investiture et d'autres cérémonies religieuses, et enfin un dessin la plume très-détaillé du couvent de Notre-Dame-de-Salles. Beaucoup d'autres documents ont péri dont la perte est irréparable pour l'histoire du centre de la France, et aussi sans doute pour celle de l'ancien art français. On sait, en effet, tout ce qu'ont déjà trouvé dans les archives, les personnes qui recherchent les noms et les titres perdus de cette histoire si peu connue et si digne de l'être.

La *Correspondance littéraire*, en annonçant à son tour cette malheureuse nouvelle aux lecteurs érudits et curieux qui composent son public, leur apprend aussi que plusieurs savants, tels que MM. L. Raynal et A. de Girardot, ont, depuis une vingtaine d'années, publié ou utilisé dans leurs publications un certain nombre de pièces des archives de Bourges. M. de Girardot posséderait même la copie de plusieurs documents fort importants.

On suppose que le poêle d'un corps de garde, qui avait été chauffé toute la nuit, et dont le tuyau passe sous le parquet de la galerie des archives, a mis le feu dans cette pièce, où se trouvait en effet le foyer de l'incendie. La promptitude des secours et l'empressement de toute la population n'ont pu en arrêter le progrès, parce que l'on manquait d'eau; il a fallu organiser une chaîne pour en chercher jusqu'à la rivière d'Auron, qui coule au bas de la ville. Qu'on nous permette une réflexion dont nous ne pouvons nous défendre, en songeant que la même imprudence qui a causé ce désastre, menace peut-être bien d'autres trésors conservés dans nos bibliothèques et dans nos musées. Combien y a-t-il de ces collections, et des plus riches, qui sont exposées à un danger incessant par le voisinage de casernes, d'écuries, de magasins de fourrages, ou par des cheminées mal placées! Ne devrait-ce pas être une règle invariable, que tous les dépôts d'œuvres d'art, de livres, de pièces historiques, seraient établis dans des bâtiments isolés, garantis de toute cause d'incendie, et pourvus des appareils nécessaires pour éteindre le feu si toutes ces précautions s'étaient trouvées encore insuffisantes?

Le Rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

SALON DE 1859

III

Un pieux usage, qui a presque aujourd'hui l'autorité d'une loi, permet aux organisateurs des expositions de peinture d'admettre parmi les œuvres nouvelles les dernières productions des artistes morts pendant l'année qui a précédé l'ouverture du Salon. Ainsi se prolonge pour les absents la lutte qu'ils ont aimée ; ainsi, ils viennent, combattants posthumes, prendre place à côté des vivants, et disputer avec eux une palme qui, si elle leur est acquise, ne fleurira que sur un tombeau.

A la liste douloureuse des maîtres, illustres ou charmants, dont les œuvres ont joui de ce triste privilége, s'ajoute aujourd'hui le nom de Léon Benouville qui, lui aussi, est mort avant la fête et dans sa plus verte espérance. Cette fin, si brusque et si peu prévue, donne aux derniers tableaux du jeune peintre une sorte d'intérêt mélancolique, et modifie gravement le point de vue où la critique doit se placer. Vivant, Benouville eût pu être discuté; mort, il n'a que faire de nos conseils stériles, et ne demande plus que des regrets. Hélas ! sa vie d'artiste tient entre deux dates bien voisines l'une de l'autre. Grand prix de Rome en 1845, il meurt en 1859, c'est-à-dire qu'il n'a pas eu quatorze ans d'activité et de vrai labeur. Si l'art est difficile pour ceux qui vivent leurs jours complets, qu'est-il donc pour ceux qui, frappés avant l'heure, ont à peine eu le temps de déchiffrer les premières lignes du livre mystérieux de la beauté ?

Les peintures que Benouville destinait au Salon, et qu'il n'est plus là pour expliquer ou pour défendre, révèlent toutes trois un loyal effort. La *Sainte Claire recevant le corps de saint François d'Assise* rappelle, par le choix du sujet, sinon par l'exécution, le tableau auquel le jeune peintre avait dû son succès le plus franc, et qui, maintenant que sa main est à jamais glacée, restera la plus forte comme la plus tendre de ses œuvres. La *Mort de saint François d'Assise*, exposée en 1853, marque, dans la courte vie de Léon Benouville, un point de perfection relative qu'il ne lui a pas été

donné de dépasser. Une sobriété du meilleur goût, une sorte d'onction sereine, un charme austère et recueilli, protégeront longtemps contre l'oubli cette toile, où les lignes, le mouvement et les couleurs elles-mêmes, semblent se tranquilliser et se taire, pour qu'on entende mieux le suprême adieu du saint confesseur. Dans le nouveau tableau de Benouville, le corps de François d'Assise est dévotement présenté à sainte Claire, qui, entourée de ses pieuses compagnes, le reçoit à la porte de son couvent. Cette composition, infiniment plus cherchée que la première et certainement moins heureuse, a dû coûter au peintre de grands efforts et de longues études. Le groupe des religieuses désolées, les figures accessoires, les vêtements, et jusqu'à l'architecture des monuments dont les profils encadrent la scène, tout porte la trace d'un travail sincère. Le talent de Benouville était surtout fait de conscience. Nous sommes de ceux qui croient que la loyauté des intentions et la noblesse du rêve ne suffisent pas à l'accomplissement d'une œuvre virile, mais nous ne sommes pas assez indifférents aux choses honnêtes, pour ne pas tenir compte de ces hautes qualités morales aux sérieux artistes qui les possèdent.

La *Jeanne Darc* révèle un effort meilleur. Reprenant un thème qui déjà avait tenté plus d'un pinceau, Léon Benouville a représenté la vaillante paysanne, assise au milieu des campagnes lorraines que ravage la guerre et qu'illumine au loin un flamboiement d'incendie. Elle ne sait rien de l'histoire, elle ne sait rien de la vie, mais déjà l'ange des batailles a murmuré à son oreille des mots indistincts, et voilà que tout à coup des voix mystérieuses, et d'elle seule entendues, viennent préciser son rêve en lui disant ce qu'elle doit faire pour le salut de la France. Cette donnée, qui n'est peut-être pas absolument dans les conditions de la peinture, a été rendue par Benouville avec beaucoup de netteté. Il y a dans le regard qu'il a prêté à sa Jeanne Darc un mélange d'inspiration, de surprise et de joie exaltée qui exprime à merveille les émotions de la jeune fille. Pourquoi, curieux de souligner ce qui était suffisamment écrit, l'artiste a-t-il cru devoir mêler la fantasmagorie à l'histoire et faire apparaître, au milieu de ses nuages, des silhouettes confuses de guerriers et des figures agitant des armes. Inutiles fictions, rhétoriques vaines! Donner une apparence réelle, une forme sensible pour tous aux visions de la petite bergère, c'est diminuer étrangement le mystère, le privilége de la révélation qui lui fut faite. Il y a d'ailleurs double emploi, car je le répète, les yeux égarés de Jeanne disent assez que les voix l'ont convaincue et que ses faibles mains d'enfant vont saisir l'épée des grandes batailles.

La *Jeanne Darc*, très-expressive, et, je le crois, très-séduisante pour

les lettrés, plaira beaucoup moins aux peintres. On savait déjà que Benouville n'était ni un coloriste éprouvé, ni un maître expert aux délicatesses de la lumière. Les qualités pittoresques qui lui ont si souvent fait défaut lui ont ici plus que jamais manqué, si bien que, plein d'intentions excellentes et tout à fait intelligent de son sujet, il n'a pu cependant rendre complétement sa pensée et exprimer avec son pinceau tout ce qu'il avait à dire. Si l'on excepte les yeux de la Jeanne Darc, qui ont bien l'éclair humide de la vie surexcitée, la figure entière et les accessoires sont peints pauvrement. Le modelé est mince, les contours se découpent avec quelque sécheresse les uns sur les autres, et par-dessus tout la coloration se compose de rouges vifs et de gris bleuâtres, qui, durement juxtaposés, enlèvent au tableau beaucoup d'harmonie et lui ôtent conséquemment tout son mystère. Supposez cette chaste figure voilée de teintes indistinctes et de mystiques transparences, et soudain l'impression se complète et le spectateur, mieux informé de l'étrange gravité de la donnée, oublie les claires réalités de la prose, et pénètre avec le peintre dans le vague demi-jour du monde légendaire.

Le portrait inachevé de madame L. B. et de ses enfants laissera aux amis de Benouville un souvenir plus durable. Ici le peintre a vraiment rencontré le charme. Que, dans la disposition symétrique de son groupe, l'artiste se soit rappelé une œuvre connue et justement admirée, nul ne le niera; mais, de sa part, c'est moins une imitation défendue qu'une réminiscence permise. Et qui sait? loin de nuire au portrait nouveau le souvenir de l'ancien chef-d'œuvre prédispose peut-être à la sympathie le regard déjà habitué à l'admiration. D'ailleurs, c'est aussi une figure de la *Charité*, cette mère qui tient sur ses genoux ses deux filles, et qui, les yeux tendrement baissés, les caresse toutes deux du même regard et de la même espérance. La tête de madame B., sérieuse, douce, et déjà tristement occupée d'un pressentiment douloureux, est empreinte d'une séduction qui n'est pas la beauté, mais qui y ressemble par le charme expressif, la mélancolie pénétrante, la douceur résignée. Ce portrait restera, je crois, — après le *Saint François d'Assise* du Luxembourg, — la meilleure inspiration de Léon Benouville. La peinture n'est pas terminée; nous sommes loin de nous en plaindre. Une étude consciencieuse du talent de l'artiste et de son œuvre démontrerait peut-être que, pareil à bien d'autres, Benouville a été plus fort par les intentions que par les résultats, et qu'il lui est parfois arrivé d'allourdir, sous l'effort d'un pinceau trop zélé, telle peinture qui, à l'état d'ébauche, laissait mieux paraître son impression première et le goût naïf de sa fantaisie. « Il faut trente ans de métier, disait Lemoine, pour savoir conserver son es-

quisse. » Benouville n'a pas eu le temps d'apprendre cet art difficile. Tout annonce du reste qu'il n'avait pas dit son dernier mot. Depuis trois ou quatre ans il s'attardait dans des sentiers, douteux et marchait d'un pas moins libre, mais nul ne peut assurer qu'il n'eût point retrouvé un jour la vraie route, si la mort ne lui eût brutalement barré le chemin.

Plus heureux que son camarade, M. Gérôme est encore de ce monde; mais il n'en est pas plus vivant pour cela. Il déserte peu à peu l'arène de l'art pour celle de l'archéologie, et, au souffle de ces choses glacées, son pinceau déjà si froid s'engourdit de plus en plus. Des trois tableaux qu'il expose, il en est deux — au moins — qui, bien que peints avec une conscience qu'on pourrait appeler de la vertu, — pèchent par les qualités essentielles à la peinture. M. Gérôme s'est laissé d'abord tenter par un sujet toujours adorable, *le Roi Candaule*, aventure charmante et terrible qui commence un peu comme un vaudeville et s'achève par une tragédie. Pauvre Candaule! Les gens d'esprit lui ont été bien durs, et longtemps encore il sera en proie aux moqueurs :

Ce roi fut en sottise un très-grand personnage.

a dit La Fontaine, et tout le monde est de l'avis de La Fontaine. Assurément je n'essaierai pas de défendre Candaule : il y a plus que de l'imprudence dans son fait, et, mari ou amant, il a transgressé les plus saintes lois de l'amour. Mais il ne pouvait avoir sur ces questions délicates les idées d'un moderne ; il était de son pays et de son temps ; il aimait l'art et la beauté ; il ne croyait pas que la lumière dût rester cachée ; il avait un trésor et un ami, il montra le trésor à l'ami, comme il lui eût fait voir un beau bronze ou un beau marbre. Malheureusement la statue était vivante, et dans cette *curiosité* d'un goût si charmant et si pur il y avait une âme libre, un cœur fier, peut-être un caprice... Que voulez-vous? Gygès profita de l'occasion, et Candaule, que les nouveaux amants auraient peut-être dû ne pas assassiner, apprit à ses dépens qu'une femme n'est pas un objet d'art.

M. Gérôme a choisi pour sujet de son tableau l'instant où Gygès, mal caché derrière la porte entr'ouverte, aperçoit la belle Nyssia laissant tomber à ses pieds le dernier de ses vêtements. La scène se passe dans un intérieur tout empreint d'un luxe gréco-asiatique, décoration élégante où l'archaïsme de l'auteur s'est librement donné carrière. Ces détails sont ingénieux, pleins de goût et offrent à l'œil curieux un spectacle de quelque intérêt. Mais un pareil tableau ne va pas sans figures, et malheureusement les figures de M. Gérôme sont d'un assez fâcheux aspect.



JEANNE DARC

Par M. Léon Benouville.

Ainsi qu'il y était autorisé par le récit des plus fidèles historiographes de Candaule — c'est Hérodote et Théophile Gautier que je veux dire, — il a représenté Nyssia nue, debout, au moment où elle va entrer dans la couche où l'attend le plus artiste et le plus débonnaire des maris; mais si, de ces grands sujets qui ont fait les délices de l'art antique, vous éliminez la beauté, que restera-t-il? La Nyssia de M. Gérôme est une maigre pensionnaire, très-peu grecque, orientale moins encore, et vraiment trop mal dessinée pour que le spectateur puisse être ému le moins du monde : comment croire en effet que Gygès pourra jamais aimer cette pauvre petite poupée, et que l'imprudent Candaule perdra à ce jeu la couronne et la vie? L'illusion serait possible si dans sa disgracieuse désinvolture Nyssia avait au moins la beauté du diable, et si, imparfaite par les lignes, elle montrait une fleur de jeunesse, un épiderme délicat et souple; car la nudité est un charme, et l'amour, en certaines heures, ne tient pas grand compte du dessin. Mais la femme de Candaule n'a pas même les qualités des plus pauvres, elle n'est pas vivante, et son épaule ne pourrait offrir au baiser que la froide dureté du bois ou de la pierre. Nyssia n'est, à vrai dire, dans le mobilier archaïque dont M. Gérôme a si minutieusement dressé l'inventaire, qu'un meuble inutile de plus. Chose fâcheuse assurément pour un artiste, que d'être si attentif aux festons, si curieux des astragales, et de ne pas pouvoir peindre une femme!

Ave, Cæsar, morituri te salutant est aussi un tableau de nature morte. Raoul-Rochette eût peut-être goûté ce vaste cirque où se presse tout un peuple, cette sanglante arène déjà jonchée de cadavres et ce groupe de gladiateurs qui, eux aussi, vont mourir et qui, avant de combattre, saluent du geste et de la voix le président de la tuerie, un Vitellius caricatural. J'en suis fâché pour M. Gérôme, qui s'est ici trop complu aux délices de l'antithèse littéraire : Vitellius était gros et gras, mais il n'était pas sans beauté, et je le renvoie à l'admirable buste du Louvre. D'ailleurs, l'intérêt de ce sujet, l'un des plus dramatiques qu'un peintre puisse se proposer, ne saurait être dans l'exactitude méticuleuse apportée à l'exécution des vêtements et des armures, dans la vérité des détails architectoniques de l'amphithéâtre, dans le mécanisme des cordes, si amoureusement faites, qui tiennent suspendu au-dessus des spectateurs le vélarium historié. Non! les combattants qui adressent à César le salut suprême, ces rudes lutteurs qui vont mourir avec grâce, ne peuvent être émouvants qu'autant qu'ils sont des hommes. Quelle pitié peuvent éveiller en nous de petites figures qui sont, les unes en terre cuite et les autres en acajou? Nul intérêt donc et nulle passion. Beaucoup de bon vouloir, une patience peu saine, voilà tout ce qu'il faut chercher dans ce tableau. Il est dans

les fatalités du talent de M. Gérôme d'amoindrir presque tous les motifs qu'il aborde. Mais nous espérons que son insuccès ne découragera pas les forts, et qu'un vaillant pinceau traitera tôt ou tard le splendide sujet qu'il a si complétement manqué.

M. Gérôme s'est montré plus heureusement inspiré dans le *César*. Bien qu'il ait été déjà fort discuté et qu'il doive sans doute l'être encore, ce tableau est, à notre sens, l'un des meilleurs que l'auteur ait exposés jusqu'à présent : il y fait paraître des qualités qui ne lui sont pas habituelles, il y touche plus directement à l'humanité et au drame. Certes, le coloris n'est pas très-satisfaisant : l'ensemble du tableau est peint comme avec de l'encre, et, tout le monde l'a remarqué déjà, le visage de César assassiné se colore d'une nuance fâcheuse. Brantôme dirait qu'il est « un peu moricaud », mais ici il ne dirait pas assez : le César de M. Gérôme n'est pas brun, il est noir. Erreur grave, car cette tête est d'un beau caractère, et, lumineuse et pâle, elle eût été terrible au milieu de l'universelle tristesse de la scène. Un autre reproche a été fait à ce tableau : on a dit qu'il était mal composé, et les doctes semblent ne pas admettre qu'on puisse de la sorte placer une figure isolée dans le coin d'une toile, sans s'inquiéter de quelque élément pittoresque qui, de l'autre côté, lui fasse contre-poids et maintienne l'équilibre de la composition. J'oserai ici prendre la défense de M. Gérôme, rôle nouveau dont je ne suis pas médiocrement étonné. Je ne dirai point que son *César* est supérieur à ses autres tableaux parce qu'il est vide, on pourrait y voir une épigramme ; mais je rappellerai que les lois de la symétrie, si sacrées qu'elles soient, ne sont pas absolues. Tel cas peut se produire, tel sujet peut se présenter qui permette, qui exige même une violation des règles ordinaires. Un cadavre, le cadavre de César surtout, suffit à remplir une vaste toile, et pour exprimer le désordre de la tragédie qui vient de s'accomplir, pour rendre l'abandon du héros puissant tout à l'heure et maintenant trahi de tous, rien n'est plus logique assurément, rien n'est plus légitime qu'une composition volontairement désordonnée et sciemment irrégulière. Le tort de M. Gérôme, c'est d'avoir ici manqué d'audace : le sanglant cadavre étant tombé au pied de la statue de Pompée, il fallait agrandir le théâtre, montrer la salle du sénat tout entière, et les longs vestibules déserts, et les perspectives silencieuses, et les corridors sans fin. Dans ce cas, la proportion entre l'homme et le monument eût été rétablie, et nul n'eût contemplé cette peinture sans en emporter une profonde impression de deuil et de solitude. La timidité de M. Gérôme l'a perdu : en ne montrant qu'une partie des choses, en coupant maladroitement les colonnes dont on n'aperçoit que la base, il a disloqué sa composition, il a fait non un tableau, mais la

moitié ou le quart d'un tableau, et c'est pour cela sans doute que, devant son *César*, le spectateur éprouve un sentiment de malaise dont il ne sait trop comment se rendre raison. L'erreur de M. Gérôme est évidente, et nous en souffrons comme tout le monde; nous croyons toutefois que le *César* est de beaucoup supérieur aux deux autres peintures qu'il expose, et nous estimons qu'il est juste d'honorer de quelque estime une tentative importante dans l'œuvre d'un artiste qui, d'ordinaire, ose si peu.

Ce n'est pas l'audace qui manque à M. de Curzon. D'abord simple paysagiste, il a élargi ses horizons et il touche aujourd'hui à l'histoire. Son début fut incertain; l'enseignement de ses maîtres l'avait quelque peu paralysé, mais il a su se débarrasser assez vite de ces lourdes entraves, et déjà il marche librement dans une voie qui lui appartient. Par un don précieux et qui semble devenir rare, M. de Curzon s'essaie avec une habileté presque égale en des genres divers, et la multiplicité de ses aptitudes embarrassera peut-être un jour les esprits inquiets des classifications rigoureuses. Où que vous le cherchiez, vous le trouverez, car il est partout.

M. de Curzon est d'abord un peintre d'intérieurs. De la *Chapelle du couvent de san Benedetto*, nous dirions volontiers que c'est un Granet dans la manière claire, et nous ne croirions pas faire de ce tableau un trop mince éloge. Une grande franchise d'accent, des demi-teintes d'une légèreté exquise, une limpidité parfaite, recommandent cette toile où les vivacités exactes du ton local se fondent en une sereine harmonie. C'est surtout en présence de la nature que M. de Curzon montre sa force. Des deux paysages qu'il a envoyés au Salon, il en est un, *les Murs de Foligno*, qui est vraiment d'une distinction rare, aussi bien par le choix des lignes que par la justesse de l'effet. Je veux parler de ce souvenir des campagnes italiennes, où l'on voit au premier plan un étang avec des laveuses, et, plus loin, sur le côté gauche, une muraille de briques dont le temps, coloriste harmonieux, a éteint sagement les tons vifs. Un ciel déjà pâli et des verdures effacées par les teintes crépusculaires du soir, forment les fonds de ce paysage, où tout s'endort dans une sérénité charmante.

Pour les tableaux de figures, M. de Curzon n'est pas toujours aussi heureux. Le *Tasse à Sorrente* n'est pas une composition mauvaise, mais c'est une peinture sans accent. L'expression n'est assez nettement écrite ni dans les attitudes, ni sur les visages, et les types, d'une élégance un peu conventionnelle, n'ont qu'une individualité trop effacée. Enfin, le mélange de tons uniformément clairs compose un ensemble qui touche à la fadeur. Les autres tableaux de M. de Curzon montrent des qualités plus



L'AMOUR DÉSARMÉ

Par M. Eugène Froment.

viriles. Nous aimons surtout *la Jeune Mère*, cette belle Napolitaine qui fait tourner son agile rouet, pendant que son enfant dort à ses pieds dans son berceau de bois vivement enluminé de couleurs gaies. Charmant intérieur encore, chambrette silencieuse et propre où s'accrochent aux murs blancs le tambour de basque, le vêtement du dimanche, les images saintes, les jouets de l'enfant et ceux de la mère... M. de Curzon serait un excellent peintre de paysanneries italiennes, s'il n'adoucissait pas un peu trop la forte rusticité des grands types dont il s'inspire.

La *Psyché* du même auteur nous fait faire un pas de plus, non dans l'art grandiose, mais dans la grâce. M. de Curzon a rajeuni pour un instant l'une des plus jolies pages du vieux conte d'Apulée. Il nous montre la douce victime des rancunes de Vénus, revenant des enfers où elle est allée chercher la boîte mystérieuse qui contient un peu de la beauté de Proserpine. Chastement vêtue de blanc, elle s'avance tenant des deux mains le coffret qu'elle a tant envie d'ouvrir et qu'elle ouvrira tout à l'heure. Elle va droit devant elle, heureuse de fuir ces tristes avenues qu'éclaire un jour douteux, et qui laissent apparaître dans leurs chaudes profondeurs les silhouettes immobiles de Pluton et de la reine infernale. Elle marche vite, et son pas rapidement rhythmé montre que, comme l'oiseau, elle a des ailes. Cette création de M. de Curzon est très-poétique et très-délicate : sans être belle, sa Psyché est charmante, et l'on voit flotter sur son rayonnant visage, des clartés, des reflets, des transparences, qui font de cette blanche figure ce qu'elle est dans la Fable, le vivant symbole de l'esprit.

Ainsi l'humanité a bien souvent déjà changé de rêve; l'idéal s'est renouvelé, tout a vieilli, et cependant les douces fictions de l'antique mythologie ont conservé leur charme éternel. L'art y trouvera jusqu'à la fin des siècles des inspirations ingénieuses, des thèmes à jamais heureux. On ne saurait donc en vouloir à M. Bouguereau parce qu'il reste fidèle au symbolisme du vieux monde. La difficulté suprême pour l'artiste qui veut, après tant d'autres, redire ces fables connues, c'est de se faire une âme grecque : œuvre impossible aux meilleurs, et à M. Bouguereau lui-même. Comme on voit bien dans son *Amour blessé* qu'il parle une langue apprise à grand'peine, et que chez lui la science a pris la place du sentiment! Certes ce petit groupe de Vénus caressant son fils vient d'un pinceau attentif et zélé; le torse de l'Amour est même d'un galbe charmant : mais combien tout cela est pénible dans son élégance apparente! combien artificiel et maniéré! On y sent l'effort, le parti pris, le sourire cherché, la grâce volontaire et partant un peu sèche. A propos de ce tableau, n'a-t-on pas parlé de Bion et de Moschus? Imprudent souvenir! ces noms, chers aux amis de l'art antique, n'ont rien à voir ici. Les poëtes que nous



A. DE CURZON PINX. L. FLAMENG SC.

PSYCHÉ

GAZETTE DES BEAUX-ARTS. SALON DE 1859 IMP. DELÂTRE.

aimons sont sans doute adorablement soigneux du contour, les figures qu'ils font passer sous nos yeux sont admirablement dessinées, mais si elles ont la correction, elles ont la morbidesse aussi, et la lumière blonde, et la caresse de l'ombre sur l'épiderme attendri, et la vie ondoyante et molle. Combien peu nous traduisons ces maîtres! combien sont froides et rigides les résurrections essayées par M. Bouguereau et ses camarades! Ce n'est pas la lettre qui importe, c'est l'esprit.

Le groupe des néo-grecs est d'ailleurs au complet, au Salon de cette année. Le public a paru sourire à ces badinages; à lui de se plaindre quand il croira la mesure remplie. Que dire au lecteur qu'il ne connaisse déjà? De plus en plus égaré dans le sentier sans issue des quintessences galantes, M. Hamon nous donne dans *l'Amour en visite* la fade effigie d'un Cupidon suranné, figure sans grâce réelle et d'une rare mollesse de dessin. Quelles doivent être les mélancolies de M. Gleyre, lorsqu'il voit combien peu ses élèves sont restés fidèles à son enseignement et combien ils ont appauvri, les austères élégances de son style! *L'Amour désarmé* de M. Froment se rattache à l'école de M. Hamon; mais on y doit reconnaître des intentions plus délicates et un soin plus sérieux de la forme. Du reste, M. Froment n'a pas la prétention d'être un peintre : il ne joue pas imprudemment avec la couleur, il ne s'amuse pas à combiner les lumières et les ombres, les blancs et les noirs. Il se contente d'enfermer dans une silhouette souvent élégante des teintes plates et des nuances sobres : si ses compositions étaient d'un style plus pur, elles pourraient offrir aux arts céramiques de jolis motifs d'ornementation.

Un nom nouveau vient s'ajouter cette année à ceux que nous sommes accoutumés d'inscrire à tort ou à raison sur la liste des lointains imitateurs de l'art antique : c'est celui d'un graveur, M. Aubert, qui cette fois a pris le pinceau et qui, quoique novice encore, s'en sert déjà avec beaucoup d'habileté et de goût. Après avoir remporté le grand prix de gravure en 1844, M. Aubert s'est laissé séduire par les rapides procédés de la lithographie, et il est devenu le traducteur ordinaire des fantaisies de M. Hamon. Le jeu n'était pas sans péril, mais le souvenir de ses études de Rome a sans doute protégé M. Aubert, et rien dans son tableau de la *Rêverie* ne révèle la trace d'influences fâcheuses. La *Gazette des Beaux-Arts* fait graver pour son prochain numéro cette élégante figure de femme, qui, strictement drapée dans son voile blanc, se tient assise au bord de la mer, et poursuit dans l'infini du ciel un rêve que berce le bruit harmonieux des flots. Par la simplicité de l'attitude, le soin de l'exécution, l'élégant dessin de la draperie qui accuse chastement les formes, la figure de M. Aubert est un essai qui mérite mieux qu'un encouragement. Ici, du moins,

nous sommes devant une œuvre sans manière, et beaucoup qui ont aujourd'hui une renommée n'ont pas aussi bien commencé.

M. Baudry, qui lui aussi demeure fidèle aux motifs empruntés à la Fable antique, ne semble pas se préoccuper beaucoup du style traditionnel qui convient à ces nobles sujets, déjà consacrés par tant de chefs-d'œuvre. Il n'était encore qu'un élève ignoré de l'École des Beaux-Arts qu'il laissait deviner certaines velléités de révolte. On a pu voir au Salon de 1857, où son début eut un si vif succès, que si M. Baudry avait fait à Rome les mêmes études que ses collègues de l'Académie, sa personnalité ne s'était cependant pas laissé entamer par l'autorité des grands exemples qu'il avait sous les yeux. L'Italie lui montrait les vestiges d'un art splendide, elle lui révélait l'antiquité et la Renaissance ; mais peu convaincu, peu modifié par les leçons des géants, il ne vit que Titien, Palme le Vieux, Corrége, Baroche peut-être, et sans doute aussi quelques maîtres des époques inférieures. Qu'est-ce à dire ? sinon que l'éducation n'est pas toute-puissante sur l'esprit, et que, malgré l'identité des modèles offerts, la fantaisie individuelle conserve parfois son indépendance. Chez M. Baudry les instincts natifs ont été plus forts que les disciplines imposées. Il a commencé par résister aux charmes du style sévère et du grand dessin : aujourd'hui il s'en éloigne tout à fait.

La Toilette de Vénus et la *Madeleine* — on ne sait quel est de ces deux sujets le plus profane — sont des tableaux qui empruntent leur valeur, non à la gravité de l'inspiration, mais à la séduction des qualités purement pittoresques qui y abondent. Si la *Madeleine* ne se recommande pas par une onction religieuse bien édifiante, c'est un malheur, assurément, mais nous en sommes consolés d'avance : M. Baudry est protégé ici par le sujet même, et par l'exemple de Corrége, qui a fait de la figure de la douce pénitente une image de tendresse et de volupté. Les hagiographes et les peintres ne racontent pas de la même manière les pénitences de la belle pécheresse. Sans être un théologien consommé, on est en droit de croire que si la Madeleine eût voulu se repentir tout à fait et rompre à toujours avec les coquetteries de son passé, elle eût commencé par se vêtir. Elle en a sans doute usé de la sorte, et c'est par cette sage précaution qu'elle a pu chasser le démon. Mais les peintres n'auraient que faire d'une Madeleine trop strictement habillée ; une chevelure à grands flots épandue sur de blanches épaules, une draperie écourtée et posée comme il plaît à Dieu, c'est assez pour leur pinceau et quelquefois c'est trop peut-être. M. Baudry a suivi des traditions qu'il révère ; sa faute, c'est de n'avoir pas assez tenu compte des exigences de l'art pur. Sa *Madeleine* a des formes grêles et sans accent ; elle pouvait être belle, elle n'est que charmante.



LA TOILETTE DE VÉNUS

Par M. Baudry

La *Vénus* aussi est charmante, mais dans sa sveltesse un peu cherchée elle accuse des contours pauvres et des vulgarités fâcheuses. Debout et toute nue dans un bosquet d'une coloration bien fanée, elle met capricieusement la dernière main à sa toilette peu compliquée, et jette un regard satisfait sur un miroir que l'Amour tient devant elle. Le groupe est bien construit, les mouvements, quoique légèrement maniérés, ont de la grâce, et c'est un peintre assurément celui qui a modelé ce dos délicat et mêlé les unes aux autres ces ombres grises, ces nuances blondes, ces pâleurs rosées. Mais sans être trop exigeant, on était en droit d'attendre de M. Baudry un style plus robuste dans son élégance, un goût plus élevé et plus inquiet de l'idéal. Au point de vue pittoresque, l'auteur de la *Léda* semble avoir féminisé sa manière : on dirait qu'il fait aux fadeurs régnantes des concessions malheureuses. Il peignait plus ferme autrefois, et ses carnations, si délicatement modelées qu'elles fussent, gardaient, avec plus d'ampleur, plus de solidité et de vie. Les femmes de M. Baudry se dissoudraient à la première caresse, et se fondraient en vapeur comme la nue qu'embrasse Ixion trompé. Enfin la coloration elle-même s'efface et s'atténue. Les nouvelles toiles du peintre, qui jadis était charmant et qui, s'il n'y prend garde, finira par l'être trop, ses toiles sont comme des étoffes de soie qui, trop longtemps exposées au soleil, ont perdu leur éclat et leur vigueur. M. Baudry met du gris dans ses verts, dans ses bleus, dans ses roses; il répand sur ses tonalités locales une sorte de cendre fine qui donne évidemment à ses tableaux une séduisante harmonie, mais qui leur enlève aussi tout accent et toute puissance. Nous renvoyons M. Baudry à un maître qu'il connaît bien, à Véronèse, qui, lui aussi a aimé les gris, et qui certainement n'est pas fade.

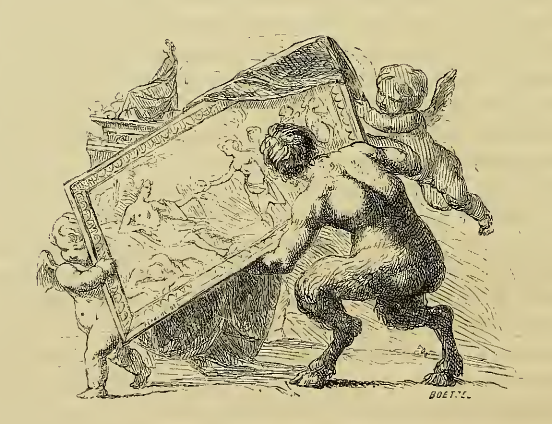
La nature ne sera pas à l'auteur de la *Vénus*, moins bonne conseillère : le portrait peut le guérir. Les effigies qu'il nous donne de M. le baron Jard-Panvilliers, de M. de Vilgruy, et d'une charmante jeune femme dont le nom n'est pas au livret sont des œuvres sérieuses où la réalité est poursuivie de très-près, dans son dessin, dans sa couleur, dans sa lumière. Le portrait de M. Jard-Panvilliers, entre autres, est supérieur à quelques égards à celui de M. Beulé, que l'artiste exposa il y a deux ans, et qui réussit si bien. Ce portrait ne date pas d'hier : il a été peint à Rome en 1855. M. Baudry était jeune alors, il avait la religion des heures sincères, l'enthousiasme acharné du pinceau qui veut tout dire. Il y est admirablement parvenu. Ces lèvres impérieusement fermées, cet œil où brille l'éclair de la vie, ces chairs lumineuses où l'on voit courir le sang, c'est là une personnalité, un individu, un caractère. Le portrait de M. Jard-Panvilliers est l'un des meilleurs du Salon.

Toutefois, si remarquables que soient quelques-unes des œuvres de M. Baudry, la vérité nous oblige à dire que, pris dans leur ensemble, les tableaux qu'il expose aujourd'hui trahissent dans sa manière un instant d'hésitation et de crise. Ce résultat nous contriste étrangement. Nous savons que les meilleurs ont eu dans leur vie, dans leur jeunesse surtout, des défaillances pareilles, et qu'après avoir faibli un instant, ils se sont souvent relevés plus forts. M. Baudry louvoie autour d'un écueil; il peut par un hardi coup d'aviron sauver sa barque en péril. Que le courage lui revienne et qu'il regagne la haute mer, c'est notre plus ardent désir; car, il était hier, il est encore aujourd'hui, une de nos plus chères espérances.

L'école française serait vraiment trop à plaindre si les jeunes maîtres sur lesquels elle a cru pouvoir compter venaient à trahir son rêve. A l'heure où tant de renommées se compromettent et pâlissent, notre petite troupe a besoin d'être renforcée. Hélas! parmi ceux que nous avons tant aimés, il en est plus d'un qui vieillit. Les indifférents pourront en sourire, mais, pour nous, nous éprouvons au fond du cœur une peine infinie à voir déchoir peu à peu les peintres qui furent un instant notre joie et notre fierté. Qui l'aurait cru? C'est de M. Diaz que nous viennent aujourd'hui les inquiétudes, et lui qui nous a tant de fois charmés, voilà qu'il nous tourmente et qu'il nous attriste. Les *Dernières Larmes*, ce grand tableau pâle et vide qu'on a pu voir à l'Exposition universelle, était déjà un symptôme bien menaçant. Depuis lors, le mal a fait des progrès. M. Diaz a de plus en plus confondu la lumière avec la blancheur, et ce pinceau si bien doué qui puisait jadis sur une palette dorée des tons ambrés et blonds, n'y trouve plus aujourd'hui que l'éclat blafard de la céruse. « Voici Drouais et sa craie, » disait autrefois Diderot en apercevant les clairs portraits du peintre de madame Dubarry : que dirait le malin critique devant les blanchissantes images de M. Diaz ? Plus de finesse, plus de demi-teintes, plus de ces moites transparences qui — le style étant mis à part — ont pu parfois faire songer à un Prudhon diminué, mais brillant encore. Paysagiste, l'auteur de la *Mare aux Vipères* s'alourdit aussi ; il n'a plus le secret de ces poétiques dessous de bois où le soleil, glissant ses rayons entre les branches pressées, piquait de points lumineux les gazons verts et les arbres aux troncs moussus. Que dirai-je ? dans ces sujets que son infatigable imagination multipliait autrefois avec tant de bonheur, — Vénus assises ou couchées sur l'herbe amoureuse, nymphes endormies à l'abri des chênes dont les feuillages font glisser sur leurs corps blancs des ombres fuyantes ; enfants rieurs jouant avec des épagneuls au milieu des clairières lumineuses, — dans tous ces sujets qui ont été la grâce de son talent et le charme de notre œil amusé, le peintre du soleil, des joyaux et du ca-

price, hésite, se trouble et se perd. Bien des fois déjà depuis l'Exposition universelle, nous avions pu constater l'effacement de plus en plus rapide de ce pinceau jadis imprégné de lumière. Aujourd'hui le sacrifice est consommé. Hélas ! tout s'envole, tout s'évapore, tout s'éteint; aussi quelles mélancolies, quels regrets dans les souriants domaines dont cet heureux peintre était le maître obéi ! La fantaisie est en deuil, les fées, désormais sans parole, ne veulent pas être consolées, les amours ont les yeux pleins de larmes; car on a entendu dans le bois l'écho d'une chanson suprême, un dernier battement d'ailes a fait tressaillir les feuilles : le moineau de Lesbie est mort.

PAUL MANTZ.



EXPOSITION

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE

I

On se rappelle qu'à l'Exposition universelle de 1855, la photographie, malgré ses protestations, fut reléguée au milieu des produits purement industriels; c'était la traiter bien durement, et elle songea dès ce jour à en appeler au public, ce juge en dernier ressort. Fondée vers la fin de 1854, sous la présidence de M. Regnault, de l'Institut, la Société française de photographie, qui compte parmi ses administrateurs le comte Léon de Laborde, ouvrit une première exposition au siége même de ses réunions, et plus tard, en 1857, une seconde au boulevard des Capucines dans les salons de M. Legray[1]. Cette année, enfin, la société a obtenu du gouvernement, au Palais des Champs-Élisées, un espace distinct il est vrai des beaux-arts, mais qui, par sa contiguïté avec ceux-ci, acquiert aux yeux du public une importance qui lui fait une sorte de réhabilitation. Si les photographes m'en croient, ils ne devront provisoirement pas demander davantage, et la direction des Beaux-Arts me semble avoir nettement et judicieusement résolu la question de préséance, en laissant installer cette exhibition parallèlement à celle des œuvres de la peinture, de la sculpture et de la gravure modernes, mais sans la

1. Cette seconde exposition contenait « les œuvres des artistes et des amateurs français et étrangers, ainsi que des appareils et produits appartenant à toutes les branches de l'art photographique. » On y avait joint (et nous regrettons qu'on n'ait pas renouvelé cette mesure pour l'éducation de tous) une suite de pièces historiques extraites des collections de la société, ou appartenant à divers de ses membres. C'était la série des essais, depuis la première gravure héliographique sur étain, par Joseph Nicéphore Niepce, imprimée en février 1827, jusqu'aux derniers perfectionnements obtenus au moyen du collodion.

prendre sous sa direction officielle, et sans partager avec elle le local ni l'entrée.

Lorsque, il y a quelques mois, une discussion passionnée s'éleva entre les éditeurs, qui croyaient leurs intérêts compromis, et les photographes, ardents comme tous les nouveaux venus dans la lice, la *Gazette des Beaux-Arts* dut attendre que les esprits se fussent calmés, et l'exposition qui vient de s'ouvrir lui fournit aujourd'hui toute liberté pour donner son avis dans la question. Si le débat était resté circonscrit dans les limites de la contrefaçon commerciale, le blâme ne serait point douteux. Il est évident que, quel que soit le moyen employé, la contrefaçon d'une œuvre d'art est un vol, et les éditeurs étaient dans leur droit en invoquant la protection du gouvernement. Mais on traitait la photographie « d'industrie *dolosive* », ce qui tendait à faire suspecter la probité du soleil! On l'accusait « d'écraser facilement les œuvres originales sans risquer de capitaux, sans travail sérieux, sans efforts de l'intelligence », et nous nous trouvons aujourd'hui en présence de suites de la plus grande importance artistique et commerciale, d'œuvres remarquables à tous les titres, de perfectionnements réalisés dans tous les sens. Quel éditeur d'estampes, à aucune époque et dans aucun pays, eût osé entreprendre la reproduction véritablement textuelle des *cartons d'Hampton-Court*, comme MM. Caldesi et Montechi, ou des *tableaux flamands du* xv[e] *siècle*, comme Fierlands, de Bruxelles? La mise de fonds, dès aujourd'hui, est énorme, car si le cliché s'obtient à peu de frais, le tirage des épreuves coûte, au contraire, infiniment plus cher que pour la gravure ou la lithographie; les résultats sont chanceux à cause du prix de revient et de l'aridité relative de quelques-unes de ces admirables études. En admettant (chose matériellement impossible) que cet éditeur que nous rêvons ait rencontré un burin assez courageux pour entreprendre cette œuvre gigantesque, combien eût-il livré par année à notre impatience des fragments de cette châsse de sainte Ursule, qu'un photographe nous donne complète en quelques heures, sinon avec tout son effet pictural, au moins avec la fidélité la plus minutieuse des physionomies, des attitudes et des silhouettes? Je veux encore, pour un moment, que l'illustre fou, commanditeur de cette entreprise, ait rencontré ce graveur infatigable, qui, par un phénomène sans précédent dans l'histoire des arts, pourra remonter le passé et se pénétrer intimement de l'esprit d'une époque au milieu de laquelle il ne vit plus, trouvera-t-il chez ces traducteurs autre chose que des artistes tendant constamment à substituer leur génie à celui du peintre? Les traductions sont d'autant plus belles qu'elles sont plus personnelles, et par cela même moins fidèles. Feuilletez au Cabinet des estampes l'œuvre des in-

nombrables graveurs de Raphaël, vous verrez que les plus illustres ne se sont passionnés que pour une seule des faces de ce génie multiple. Les uns ont été pénétrés de sa grâce; les autres frappés de sa force; tous, à leur insu et souvent avec le plus grand talent, n'ont fait que mettre au jour leur personnalité intime. La photographie est impersonnelle; elle n'interprète pas, elle copie; là est sa faiblesse comme sa force, car elle rend avec la même indifférence le détail oiseux et ce rien à peine visible, à peine sensible, qui donne l'âme et fait la ressemblance. Nul doute que, dans un temps très-court, elle ne tue cette gravure et cette lithographie de pacotille, éditées sans conscience pour les besoins des âmes peu délicates, en fournissant à meilleur compte des modèles relativement supérieurs; mais elle s'arrête à l'idéalisation, et c'est là justement que commence le rôle du graveur et du lithographe de talent. Que les éditeurs se rassurent, la photographie ne s'adresse guère à la foule, au moins dans l'état actuel de ses procédés; elle offre aux artistes des matériaux dans lesquels il faut une grande habitude pour discerner le bon de ce qui n'est qu'un à peu près; elle donne aux curieux qui n'ont point de fortune, le moyen de faire à peu de frais des voyages dans les deux mondes, les pieds sur les chenets et le nez dans un carton; à l'antiquaire des reproductions de monuments; au physiologiste des pages anatomiques contre lesquelles aucun art ne saurait lutter; mais jamais elle ne traduira Prudhon comme l'ont fait Roger et Aubry Lecomte. Elle rendra comme un trompe-l'œil la façade de l'École des Beaux-Arts; mais elle n'ébranlera jamais la gloire de M. Henriquel Dupont, qui, dans sa gravure de l'Hémicycle, nous a donné quelque chose de plus complet que l'original, en rendant à cette composition la puissante unité que sa coloration peu épique lui enlève par places.

La photographie porte avec elle les traces indélébiles de son action mécanique. Si la lumière frise de profil la peinture sur panneau devant laquelle l'objectif est braqué, le grain du chêne paraîtra sur l'épreuve comme une moire; si elle tombe sur une peinture largement brossée, les points lumineux qui s'accrochent au sommet des empâtements donneront de petits points blancs ; il peut arriver encore que l'on voie reparaître le contour des dessous qui n'avaient été recouverts que d'un léger glacis. Dans les portraits elle exagère presque toujours le nez et le menton qui forment des plans plus rapprochés de l'appareil. De plus, la lumière n'impressionnant pas la substance chimique sur laquelle elle agit avec les rapports de ton qui frappent nos yeux, le jaune vient en noir, ainsi que le vert; le rouge, au contraire, et le bleu viennent en blanc. De là d'insurmontables difficultés lorsqu'il s'agit de rendre l'effet coloré d'un tableau; mais

du moins elle donne au dessinateur un calque fidèle, de la grandeur qu'il désire, et qu'il n'a plus qu'à remplir de son modelé. Les ombres manquent aussi presque toujours de profondeur; aussi la meilleure photographie d'après une gravure est-elle toujours inférieure à une épreuve médiocre, surtout dans les reproductions d'après des burins; mais elle permet de populariser, à peu de frais et d'une façon satisfaisante, les chefs-d'œuvre introuvables et incopiables des anciennes écoles. Enfin on a reproché à la photographie son manque de solidité. L'accusation est plus spécieuse que vraie. Les épreuves de pacotille filent vite, mais celles qui sont bien fixées au muriate d'or sont inaltérables à l'égal d'une gravure; il est certain que ni l'action de la lumière, ni celle de l'humidité ne peuvent les modifier lorsque l'opération du fixage a été complète.

On voit quels aliments fournissaient à ces débats les intérêts engagés de l'art et du commerce. La photographie couvre aujourd'hui le monde entier de ses produits, et l'exposition qui vient de s'ouvrir à Paris témoigne par son importance de l'intérêt qu'elle excite dans les deux hémisphères. Le catalogue, auquel nous reprocherons d'être un peu succinct[1], contient 1295 numéros, et les noms de 148 exposants. Les membres correspondants de la Société ont envoyé des spécimens de leurs œuvres de Séville, de Florence, du Brésil, d'Amsterdam, Nantes, Brest, Liége, Rochefort, Dornach, Falaise, Soissons, Londres, Madrid, Rome, Dijon, Douai, Bruxelles, Dantzik, du Valais, de Lyon, Naples, Guernesey, Arras, Jérusalem, Dresde, Saint-Pétersbourg, Venise, Bagnères-de-Bigorre, Turin, du Caucase, de Dorchester, d'Orléans, de Milan, du mont Athos, de Dusseldorf, de Padoue, de Pernambouc, de Bucharest, de la Corse, de Genève, de Strasbourg et d'Aix-la-Chapelle. Cette longue liste est tout ce que nous pouvions écrire de plus concluant sur le présent et l'avenir de la Société française de photographie, et nous nous félicitons de voir réunis à Paris les résultats de ces efforts incessants de l'art aidé par la science.

II

En parcourant les salles de l'exposition de photographie, on distingue facilement non-seulement les individualités mais encore les écoles.

1. Il devrait, entre autres observations, donner au moins les mesures des épreuves les plus importantes, et la désignation sommaire des sujets intéressants. C'était l'affaire des exposants; mais nous avons cru devoir signaler ces lacunes au secrétaire de la société, M. Laulerie, dont le bon vouloir est inépuisable.

Les photographies des Anglais y forment un groupe aussi tranché qu'à l'Exposition universelle celui de leurs aquarelles et de leurs peintures à l'huile. Les portraits du *très-honorable marquis d'Aberdeen*, de *lord Brougham* ou du *professeur Faraday*, par MM. Maull et Folybanc, parlent aux yeux l'anglais le plus pur, et les paysages même ont l'accent britannique. M. Maxwell Lyte, qui habite les Pyrénées depuis plusieurs années, les a rendues à la façon de ces keepsakes où l'art de tailler, je dirais presque de caresser le cuivre et l'acier est poussé à son extrême limite. Les sites les plus agrestes prennent un vague aspect de jardin anglais en passant par la chambre noire de son appareil ; mais personne ne rend avec une harmonie aussi soutenue ces plans de montagnes qui, s'étageant à l'horizon, comme les marches d'un escalier gigantesque, vont se perdre dans le bleu perlé de l'infini.

Cette *Jeune Fille*, renversée sur son oreiller blanc, frêle et pâle comme une fleur coupée, et cette *Jeune Arabe* (des environs de Londres) qui soutient sur son épaule avec sa main renversée un vase modelé chez Minton, ne sont-ce pas des vignettes que M. Henri Robinson a détachées des *Beautés* de lord Byron ou de Shakspeare?

Ces vues de l'*Abbaye de Glastonbury*, inondée de lierre, et de *Chatsworth*, le Versailles du duc de Devonshire, par M. Roger Fenton, n'ont-elles pas les ombres moelleuses et les lumières étouffées des manières noires de Earlom?

Les Anglais savent donner au tirage de leurs épreuves plus de charme que nous. Ainsi, parmi les instantanéités de MM. Caldesi et Montecchi (qui ont entrepris ces merveilleux cartons de Hampton-Court dont nous parlerons plus loin), il est un *Jockey à cheval* dont rien ne peut égaler la précision absolue, sans sécheresse dans les moindres détails du costume de l'homme et de la robe de l'animal : avec une loupe on compterait les poils. Dans leurs reproductions des tableaux anciens et modernes de l'exposition de Manchester, nous citerons surtout l'*Enfant bleu*, un tour de force de Gainsborough, et la *Mistress Graham*, du même, que les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* connaissent déjà par la spirituelle eau-forte de M. Flameng.

— Le choix de certains points de vue à des heures et sous des effets préconçus, la recherche dans le rendu d'un sentiment en quelque sorte national, l'emploi de procédés qui n'appartiennent qu'à eux, et surtout le soin de la mise au point de l'appareil et du tirage des épreuves, donnent aux œuvres des Anglais une physionomie tout à fait originale, qui se résume, ainsi que nous le disions, par le velouté des noirs et l'harmonie des lumières.

Les immenses photographies tirées à Rome par M. Cuccioni, et représentant les *vues du Colisée et du Forum*, le *groupe du Laocoon* et l'*Arc de Constantin*, sont aussi importantes par leur étendue et leur réussite que par la grandeur des souvenirs qu'elles éveillent. Nous sommes longtemps resté pensif devant l'aspect tranquille et sobre de la dernière. L'art romain apparaît dans ces bas-reliefs à demi rongés, avec sa haute recherche de la physionomie et sa science de l'anecdote historique. On croirait voir une vieille estampe usée du Triomphe de Trajan, de Marc-Antoine. La *Vue du Forum*, dont les trois parties réunies forment un développement de 1 m. 60 cent. de longueur sur 68 cent. de hauteur, présentait dans le tirage et dans le rapprochement des épreuves, des difficultés qui ont été vaincues avec le plus grand bonheur.

Une photographie envoyée du Caucase par M. de Nostitz représente une *Scène prise dans le gouvernement d'Ekaztenokan.* « Les employés au tribunal de l'arrondissement font part aux habitants d'un village de l'entrée en possession d'un nouveau propriétaire. » Les serfs sont rangés à droite et à gauche sur deux files confuses, les cheveux taillés court, le cou nu, le corps serré dans un lourd vêtement de peau de mouton dont le poil est tourné à l'intérieur; les employés du gouvernement ressemblent, avec leurs casquettes et leurs redingotes à boutons de métal, à nos chefs de gare, et offrent des types plus effacés que les paysans. Mais sous le petit fronton triangulaire, de bois de sapin, qui protége les trois marches de la maison longue, basse et couverte en chaume devant laquelle se passe cette scène, dans l'ombre profonde de la porte entr'ouverte se détache vigoureusement la figure du pope, debout, les mains repliées dans les larges manches de sa robe de drap marron, la barbe bifide comme un Christ byzantin, les cheveux séparés sur le milieu du front et rejetés derrière les oreilles. Il assiste impassible à la vente de ce troupeau humain. Est-ce un soldat? est-ce un moine? C'est l'Église russe. Je ne sais que ces beaux fusains rehaussés que nous donnait autrefois M. Yvon, qui puissent lutter de grandeur et de simplicité avec cette figure qui peint mieux que ne ferait tout un livre une race et son histoire.

Le docteur Lorent de Venise a pris en Espagne de très-intéressants détails de l'Alhambra; nous citerons en particulier la *Cour de la fontaine des Lions*, s'enlevant en lumière sur une porte en feuille de trèfle, toute vermicellée de ces ornements moulés en relief qui font ressembler les murailles des palais arabes à de la vieille guipure de Venise. Il y a encore près de celle-ci la *Rue des remparts à Alger.* La muraille de droite et le sol de la rue baignent dans une ombre que les reflets embrasent comme des éclairs dans un nuage; à gauche, le soleil crépite sur ces mu-

railles aveuglantes, chargées de fenêtres à cages qui surplombent sur la voie. C'est lumineux comme les plus beaux morceaux de Decamps; c'est familier et vrai comme cette rue d'El Aghouat que Eug. Fromentin expose cette année : il n'y manque que les Arabes qui font la sieste.

III

M. Delaunay a exposé une suite de petites études de têtes observées et tirées avec beaucoup d'intelligence. Les tons sont très-doux, à peu près comme un léger lavis de sépia ; il n'y a que la tête et le buste, le reste s'estompe dans le vague. Ils sortent complétement, par le charme de l'effet et la finesse des types choisis, de ces photographies (avec ou sans retouches) qui vous accrochent à l'angle de toutes les rues.

La longue série de célébrités contemporaines qu'expose M. Adam Salomon, nous a paru manquer de naturel. On sent que ses modèles s'habillent pour venir « faire tirer leur ressemblance. » Ils semblent préoccupés de l'effet qu'ils produiront ; la lumière distribuée trop également fait que les vêtements viennent presque toujours aux dépens des traits. Ces défauts sont sensibles dans un portrait des plus ressemblants cependant, celui de M. *Louis Énault*, accoudé au stylobate d'une colonne, drapé dans un vêtement doublé de fourrure. Le meilleur de cette suite est assurément celui de M. Pompéry, parce qu'il est le plus naturel et le plus grassement modelé. Chose étrange, et qui prouve une fois de plus combien peut se trahir la personnalité du photographe, le sculpteur Adam Salomon (c'est ainsi qu'il signe son exposition) semble sculpter sa photographie comme le sculpteur Clésinger sa peinture. Nos critiques s'adressent, au reste, surtout à l'effet artistique, car les physionomies sont en général très-intéressantes.

Il est incontestable que M. Nadar a fait de ses portraits des œuvres d'art dans toute l'acception du mot, et cela par la façon dont il éclaire ses modèles, la liberté dans les mouvements et l'allure qu'il leur laisse, la recherche de l'expression typique des traits dont il se préoccupe. Toute la pléiade littéraire, artistique, tragique, politique, intelligente en un mot de notre époque, a défilé dans son atelier ; le soleil n'est que le praticien, M. Nadar est l'artiste qui veut bien lui donner de l'ouvrage. La série de portraits qu'il expose est le *Panthéon*, sérieux cette fois, de notre génération. Daumier médite son épopée des Robert-Macaire, P. de Saint-Victor sculpte dans son cerveau la Vénus de Milo, M. Guizot est debout,

la main dans son gilet, sévère et froid comme s'il attendait le silence à la tribune pour lancer une foudroyante riposte; Corot sourit à quelqu'un qui lui demande pourquoi *il ne finit pas* ses paysages; Dumas dresse sa tête puissante et spirituelle; Jean Journet fait de la propagande avec sa barbe inculte et les plis de sa draperie de modèle, et madame Laurent reparaît sous les quatre costumes des *Chevaliers du Brouillard.* Nous insisterons surtout sur le simple buste de madame Laurent vue par derrière. Des cheveux tordus négligemment, un cou qui s'attache avec force et élégance à la tête et aux épaules, un châle drapé à grands plis ; ce n'est rien, et cela vit, cela ressemble, cela vous entre dans le souvenir comme un dessin de grand maître. Toutes ces photographies sont larges d'effet et de rendu. Prises isolément, par la ressemblance affirmée, certaine, d'individus qu'on n'a jamais vus, ou comparées à celles qui les entourent, elles démontrent qu'un homme intelligent se sert autant de son cerveau que de son instrument, et que si la photographie n'est point un art complet, le photographe a toujours le droit d'être un artiste.

IV

Les paysages, dont quelques-uns sont très-beaux, n'offrent point un progrès très-marqué sur les expositions précédentes. Les épreuves de M. A. Davanne, quoique d'un petit format, sont peut-être ce qu'il y a de plus remarquable en ce genre. Les études prises à *Pierrefond* ou dans les parcs de Versailles et de Trianon surprennent par le modelé des feuillages, qui, par leur coloration verte, offrent dans la pratique les plus grandes difficultés.

Les *Vues du Bois de Boulogne* de M. Jean Renaud sont remarquables par leur limpidité. Le Comte et le Vicomte Aguado ont trouvé, sur les *Bords de la Seine,* des îles qui se massent merveilleusement, et des études de *Troncs d'arbres* du plus beau style.

M. Bonnefond a photographié à Saint-Denis l'entrée d'une *Carrière de pierres* dont les blocs carrés sont superposés comme l'entrée d'un spéos égyptien; et M. Legray a vu, dans la forêt de Fontainebleau sans doute, une *Allée* large et droite dont la partie centrale est étonnante. L'air joue dans les feuilles, et le soleil raie le gazon sombre comme une peau de panthère. Malheureusement, les premiers et les derniers plans sont très-mous.

L'*Étude d'orme* dans la forêt de Compiègne, par M. Margantin, a la

tournure svelte d'un Théodore Rousseau. Les détails du feuillé, les folles brindilles du buisson qui lui fait un piédestal et le gazon étendu sur le revers du fossé comme un tapis, sont venus avec une rare vigueur, mais c'est aux dépens des masses d'ombre, qui sont lourdes.

Disons qu'en général les paysages gagnent beaucoup à n'avoir point de personnages. On sent toujours de la gêne dans la pose, à moins que le personnage ne soit ce spirituel caniche que M. Aguado a si bien dressé.

Les fleurs groupées de M. Braun, de Mulhouse, peuvent rendre aux dessinateurs de grands services, quoiqu'il faille déjà être d'une certaine force, pour se retrouver au milieu de ces matériaux dont le modelé se trouve extrêmement simplifié; mais les formes restent pures, les effets francs et les silhouettes gracieuses, comme celle de cette anémone qui est dans le haut de sa *Couronne de fleurs blanches*, ainsi que les feuilles de rosiers noisettes qui montrent leur dessous. Sa *vue panoramique de Mulhouse* est réussie dans toutes ses parties, et les plans se dégradent avec finesse.

V

MM. Bisson, outre cette admirable *Porte de l'ancienne bibliothèque du Louvre* que tout le monde connaît, ont exposé un coin du *Cloître de Saint-Trophime*, à Arles, et la perspective d'une des galeries intérieures du *Cloître de Moissac*; ces épreuves sont sans rivales pour le précieux des détails, du grain de la pierre, et surtout pour la chaleur et la transparence des ombres. Ces Messieurs ont aussi poussé la reproduction des gravures aussi loin que M. Bingham celle des peintures, cependant leurs spécimens laissent encore à désirer; les lumières ont de l'indécision, les demi-teintes de la mollesse, les noirs sont pâteux; on ne sent plus dans ces tailles bavocheuses la netteté de l'entaille du burin.

M. Eugène Piot a exposé quelques spécimens très-intéressants des illustrations d'un ouvrage qu'il avait entrepris il y a quelques années, et que nous croyons avoir été interrompu. C'était, pensons-nous, un voyage archéologique et artistique en Grèce, en Italie et dans le midi de la France. Les épreuves qu'il a envoyées sont d'un bel aspect et frappent surtout par le choix des monuments et de leurs détails. *Les Temples Grecs* profilent sur l'horizon leurs grands débris mutilés par le canon des Turcs, austères et mélancoliques comme ces lambeaux de manuscrit dont nous retrouvons par hasard une scène, un monologue, un chœur interrompu au vers le plus pathétique.

M. Graham envoie de Jérusalem un *Voyage dans les Terres Bibliques.*

Que pourrions-nous écrire qui valût les simples légendes qui accompagnent ces vues? « Vue de la ville et de l'emplacement du Temple, prise de la montagne des Oliviers où Notre-Seigneur étant arrivé près de Jérusalem, regarda la ville et pleura. » Plus loin « Côté méridional des mosquées d'Elkara et d'Omar ; au bas on voit les anciennes pierres des fondements du Temple. » Des ruines sur des ruines! Plus loin encore « la Montagne de Moria avec les mosquées, la vallée du Syropaon et *le Consulat Autrichien.* »

Enfin, M. de Campigneules nous fait voyager à sa suite en Égypte. *Le Temple de Koum Ombos*, dans la Haute Égypte, a des colonnes grosses chacune comme un temple grec tout entier, et plus loin des sphinx accoudés sur le sable, fixant éternellement leurs grands yeux fendus en amande sur les hiéroglyphes qui illustrent les murailles des Temples comme les pages d'un livre de granit.

VI

Mais le grand intérêt de curiosité artistique de l'exposition de cette année, et sur lequel nous devons le plus insister auprès des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, est assurément dans les photographies d'après les peintures et les dessins. Quant à l'exécution, M. Bingham tient certainement le premier rang. *La Rixe*, d'après Messonnier, est la reproduction la plus fidèle que l'on ait pu obtenir jusqu'à ce jour; elle a d'autant plus de mérite que, malgré l'exiguïté de ses toiles, M. Messonnier accentue très-franchement sa touche. Quelques autres épreuves d'après Paul Delaroche, sont également très-satisfaisantes, quoique cependant *la Jeune martyre*, dont le corps flotte sur les eaux dans une sorte d'apothéose, ait, à cause des tons jaunes, complétement changé d'effet. Mais si, ne tenant pas compte de la relation des tons, on ne cherche que l'émotion que donne la composition, que le charme du dessin, que la séduction des expressions, on doit reconnaître que M. Bingham, par la perfection de ses appareils et la sûreté de sa pratique, est celui qui réussit le mieux dans cette spécialité.

M. de Sévastianoff a photographié à grand'peine dans la bibliothèque du couvent du mont Athos des *manuscrits* du plus haut intérêt archéologique. Il a exposé des pages, d'après des vélins, enluminées comme l'original, des couvertures de manuscrits du XIIe siècle, des spécimens du texte et des cartes de l'Inde d'une géographie de Ptomélée, exécutées vers

le commencement du XIIIe siècle. Ce sont de merveilleux trompe-l'œil et l'une des plus heureuses conquêtes de la photographie.

M. Sacchi, de Milan, a reproduit une suite d'*Études d'après Bernardino Luini*. Malheureusement les fresques originales sont en très-mauvais état, et l'implacable objectif a reçu avec la même précision les moindres accidents du mur et les expressions les plus exquises de ce maître qui semble avoir fondu dans les airs de tête de sa milice céleste la grâce de Léonard et le sentiment de Raphaël dans sa jeunesse. Dans l'*Intérieur de l'église du monastero Maggiore*, dont tout l'entourage est peint par Luini, les colonnes de marbre (ou simulées en marbre, je crois) sont venues avec une intensité de détail désespérante.

Les frères Alinari, de Florence, ont détaché de leur collection neuf dessins de Raphaël, des galeries de Florence, de Venise et de Vienne. Une esquisse à la plume de *la Déposition au tombeau*, avec la trace de la mise au carreau; un croquis pour le *Persée* combattant le monstre; une étude des plus intéressantes pour la *Transfiguration*, dans laquelle tous les personnages sont nus; *deux académies*, avec la date de 1515, et une annotation en allemand qui indique que ce croquis aurait été fait pour Albert Durer; une *étude de femme* vue de dos, qui prouve encore une fois combien le modèle qui posait pour Raphaël avait les muscles accusés, et combien le maître modifiait la nature dans le dessin de ses compositions.

Nos lecteurs doivent bien penser que ce n'est pas dans cette revue rapide d'une exposition intéressante à tant de titres, que nous pouvons aborder avec les détails qu'ils méritent les envois de M. Fierlands, de Bruxelles, édités à Paris par M. Didron, et qui contiennent soixante fragments ou tableaux du XVe siècle, des écoles de Bruges, de Bruxelles, d'Anvers et de Louvain. Hemling, Van Eyck, Hugo van der Goes, Mortaert, Albert Durer, Roger van der Weyden y apparaissent successivement dans *la châsse de sainte Ursule*, de l'hôpital de Saint-Jean de Bruges, dans de précieux dessins ou des gravures rares avec toutes leurs qualités de naïveté, de finesse et de patiente inspiration.

Quant aux reproductions des cartons de Raphaël, qui sont à Hampton-Court, par MM. Caldesi et Montechi, la *Gazette des Beaux-Arts* leur consacrera également un article séparé. Ces messieurs ont exposé, outre quelques autres épreuves, six reproductions réduites et six autres de la grandeur de l'original. Raphaël envoyait à Albert Durer, à mesure qu'elles paraissaient, les gravures que faisait d'après ses œuvres Marc-Antoine Raimondi; qu'eût-il pensé de cette traduction littérale? Pour tous ceux d'entre nous qui n'ont pu voir ni l'Angleterre ni l'Italie, c'est une révélation

du génie de Raphaël que rien ne pouvait suppléer. Nous ne connaissions de Raphaël que le maître incomparable pour la disposition savante du groupe et la pensée profonde du geste; en étudiant ces cartons il nous apparaît aussi pénétrant que Léonard dans le Christ donnant les clefs à Saint-Pierre, aussi puissant que Michel-Ange dans la pêche miraculeuse, aussi philosophe que Nicolas Poussin dans les têtes des apôtres qui écoutent la prédication de saint Paul à Athènes.

Nous tiendrons également les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* au courant des tentatives faites pour obtenir, au moyen de la photographie, c'est-à-dire par l'action spontanée de la lumière, des clichés qui puissent ensuite servir à l'impression de véritables gravures. Nous ne pouvons aujourd'hui que signaler les brillants essais de M. Ch. Nègre et de M. Riffaut, dans la *gravure héliographique*, et la *lithophotographie* de M. Lemercier. Le jour où ces procédés deviendront d'une application facile (et le problème semble bien près d'être résolu), la photographie entrera dans une nouvelle voie, bien autrement féconde.

VII

La photographie est un art encore à son enfance, et l'on ne peut prévoir ce que lui réserve l'avenir. Ce sont deux amateurs savants, Daguerre et Niepce, qui ont inventé la daguerréotypie; c'est un esprit ingénieux, qui a eu l'idée de remplacer la plaque daguerrienne d'abord par le papier humide, puis par une glace enduite de collodion. On voit que ces débuts ont été des coups de maître. Des chimistes distingués, tels que MM. Davanne et Niepce de Saint-Victor, lui consacrent aujourd'hui toute leur science, tout leur temps. La science ou peut-être le hasard, cette science latente qu'un déplacement imprévu dans le grand tout fait parfois jaillir comme une étincelle, et qui n'a besoin pour allumer un foyer que de tomber dans un cerveau intelligent, peut demain lui faire trouver ce qui lui manque encore : je veux dire une substance que les rayons lumineux impressionnent chimiquement dans le même rapport de tons que la rétine de nos yeux, et qui rende le jaune et le vert clairs par des lumières plus intenses que le rouge ou le bleu foncés.

Elle touche à la science par les manipulations chimiques, à l'art par le choix des sujets. Son domaine est immense comme ses applications; elle peut, elle doit rendre d'immenses services à l'histoire par la reproduction des monuments de tous les âges et de tous les pays, à l'art par la com-

paraison des types de toutes les races, à l'histoire naturelle, à la médecine, à la géologie, enfin aux manifestations les plus diverses de l'activité humaine. Elle a sa place marquée à côté des grandes découvertes dont peut se glorifier notre époque. C'est une des forces de la nature que l'homme a soumise à sa volonté, et, par son côté pratique[1], par ses applications imprévues, elle rentre dans cette grande loi de vulgarisation que poursuit incessamment l'humanité. Elle n'est point l'art, parce que l'art est une idéalisation constante de la nature, et par-dessus tout de la beauté humaine. « L'homme, a écrit Goëthe, sera toujours pour l'homme l'objet le plus intéressant, le reste n'est qu'un élément au milieu duquel nous vivons ou un instrument dont nous nous servons. » Mais elle est un des moyens les plus sûrs, les plus complets, les plus originaux par l'abondance et la justesse des matériaux qu'elle fournit pour arriver à la réalisation de ce beau absolu qu'il rêve et vers lequel il tend incessamment par les routes les plus diverses. La photographie est bien réellement la fille de ce grand XIXe siècle qui a créé la chimie et qui a plus résolu de questions que les siècles passés n'en avaient posé. Si la mythologie régnait encore, on aurait divinisé ce Prométhée qui dérobe la lumière du soleil et qui la fait travailler comme une esclave soumise : au moyen âge on l'eût brûlé comme un sorcier. Mais la mythologie ne règne plus, et le moyen âge est passé, en France du moins. Si Henri Heine écrivait aujourd'hui l'histoire si burlesque et si profonde des *Dieux en exil*, il dirait que, descendu de son char de feu, Phébus-Apollon s'est réfugié sur la terre, sous les habits d'un photographe.

1. Tout le monde a remarqué ces épreuves microscopiques (elles ont *un* millimètre de diamètre) obtenues à l'aide d'instruments puissants et que l'on ne distingue qu'au moyen d'un microscope. Jusqu'à ce jour ce n'était qu'un joujou, demain peut-être les généraux s'en serviront pour confier la copie de leurs dépêches à un fragment de papier, qui, avec sa marge, occupe moins d'espace qu'une lentille, et défie ainsi les recherches les plus scrupuleuses.

PH. BURTY.

NOTES

POUR SERVIR A L'HISTOIRE DU PAPIER

I

ORIGINES

Le papier nous est venu d'Orient, et même, comme on le verra, de l'extrême Orient.

Son nom dérive de papyrus. Mais le papyrus était une tout autre substance. Le papier des anciens se composait, comme chacun sait, de la pulpe d'un roseau du Nil. Cette pulpe, ligneuse et tissue de filaments parallèles à la hauteur de la tige, se taillait par feuilles très-minces, à peu près carrées. Sur une première feuille, lorsqu'elle était encore fraîche de l'humidité naturelle, on collait une autre feuille semblable. Mais on avait soin de *contrarier* les deux tissus, de manière que les fibres de la première feuille se superposaient à angles droits ou en croix sur les fibres de la seconde. Cette double étoffe, ainsi formée, offrait une solidité beaucoup plus grande que si les fibres des deux feuilles eussent été parallèles. C'est ce qui explique en partie comment des débris, qui ne sont pas rares dans nos musées, et provenant d'une matière aussi frêle, se sont conservés jusqu'à nous. Le papyrus, en usage chez les Romains concurremment avec le parchemin, passa aux Franks, nos ancêtres, qu'ils avaient vaincus et qui finalement leur succédèrent comme vainqueurs. Aux vi^e^, viie, viiie siècles, l'Europe chrétienne, et principalement l'Italie, faisait un égal emploi de parchemin et de papyrus. Mais au commencement du viiie siècle, les Arabes musulmans s'emparèrent de l'Égypte. Le commerce du papyrus s'anéantit peu à peu, et la chrétienté cessa progressivement de tirer ce produit de la main des *infidèles*.

Restait le parchemin, *pergamenus*. L'Europe, comme son nom l'indique, de toute antiquité, le tirait de *Pergame*, en Asie Mineure. Bientôt les soldats-apôtres de Mahomet soumirent également à leurs armes et au

Coran cette partie de l'ancien monde. La manufacture du parchemin fut ainsi enlevée à la chrétienté par l'islamisme, ainsi que l'avait été celle du papier. La chrétienté, peu industrieuse ou peu industrielle encore, fut en disette de ces deux produits. On commença par *économiser* le parchemin, comme on avait fait du papyrus. On utilisa les petits bouts. Puis la pénurie étant plus grande, on racla, en les mouillant, les anciens livres écrits sur parchemin. L'encre des anciens se composait en principal de noir de fumée et d'eau, d'*atramentum*, sans mordant. Ce noir, placé sur du parchemin, se prêtait assez bien à l'opération qu'on avait en vue. On racla des Tite-Live et des Cicéron, pour y récrire des livres liturgiques ou des textes de lois barbares. C'est là ce que l'on appelle des *palimpsestes.* Puis peu à peu et tardivement (car nécessité est mère d'industrie), on fabriqua en Occident le parchemin. Au XIIe siècle, grâce à l'Université de Paris, la rue de la *Parcheminerie*, qui subsiste encore, et qui survit à l'extermination actuelle du Paris archaïque, la rue de la Parcheminerie existait déjà du temps de Philippe-Auguste. On l'appela d'abord rue des Écrivains. Un peu plus tard elle prit son nom actuel, qu'elle dut à son utile et florissante industrie.

Pour ce qui est du papier, les Arabes l'avaient pris aux chrétiens. Les Arabes, d'une certaine façon, le leur rendirent.

Les Chinois, ce vieux peuple qui a tout inventé, connaissaient le papier au moins deux siècles avant notre ère. Ils avaient le papier et l'encre; un papier et une encre admirables. Leur papier se faisait et se fait encore de bambou concassé et mis en bouillie. Cette bouillie se coule dans des moules, comparables aux *formes* du *fromage* (anciennement *formage*). Le fond de ces formes est une espèce de claie très-fine, où des lignes miliaires, très-rapprochées, que les bibliophiles appellent *vergures* (petites verges, vergettes) se croisent avec des traverses équidistantes, mais beaucoup plus éloignées entre elles. Nous nommons, chez nous, ces traverses des *pontuseaux* (petits ponts). Le papier de la Chine, comme on sait, affecte diverses nuances, dans la gamme du blond. Il est fin à merveille, ondoyant et soyeux; il prépare, à toute empreinte en noir, un fond doux, suffisamment clair, qui plaît à l'œil et repose la vue. Ce papier boit, avec une finesse et une sensibilité sans pareilles, le moindre trait quelconque qu'on y imprime. Le papier de Chine a manqué à Rembrandt, qui l'imitait selon ses ressources. Plus riche que Rembrandt, il n'est pas un de nos lithographes ou graveurs qui n'en fasse usage, et qui ne préfère à toute autre substance, incomparablement, pour ses épreuves d'élite, le tirage sur papier de Chine.

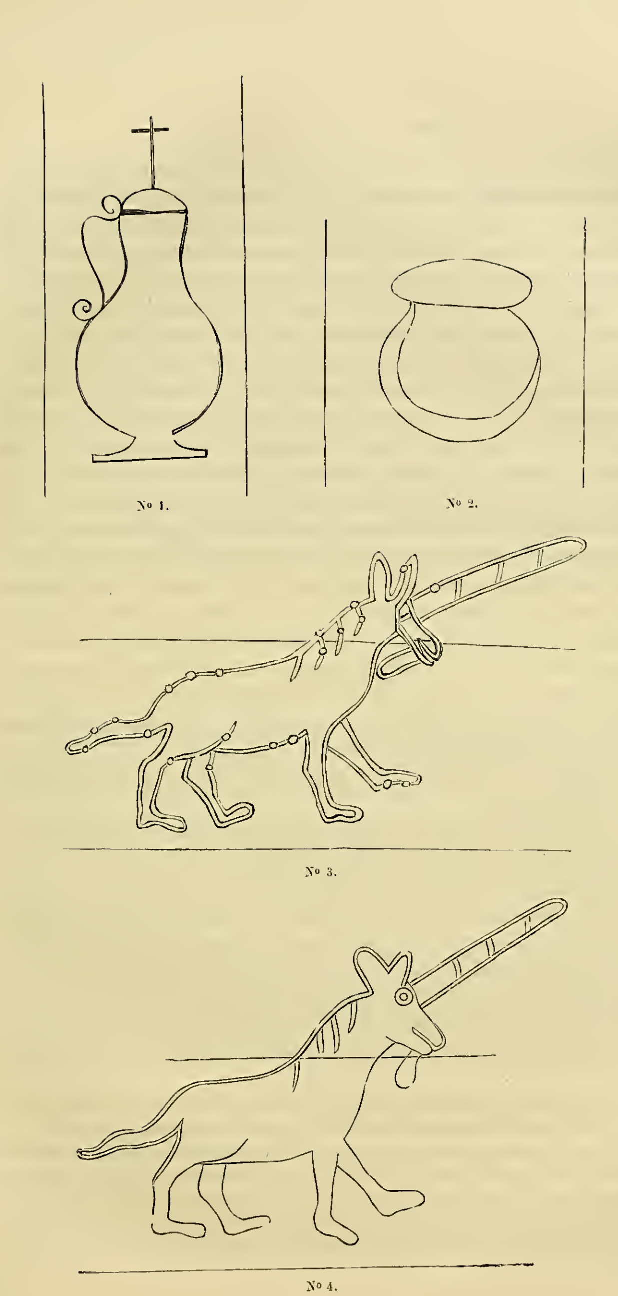
L'encre de la Chine, comme l'*atramentum* des anciens, a une excel-

lente base, meilleure que celle de notre encre usuelle[1], occidentale et moderne. Cette base est un corps simple et inaltérable à tous les acides connus : le carbone, autrement dit noir de fumée. Les Chinois écrivent leurs monogrammes, les petits groupes isolés de leur langue monosyllabique, avec un pinceau qu'ils trempent dans l'encre de Chine, délayée avec de l'eau. Ils écrivent ainsi de haut en bas et de droite à gauche sur le papier de Chine. Ou bien, ils y impriment, xylographiquement, soit des textes, soit des gravures sur bois, qui font la joie de nos yeux européens. Ces barbares idolâtres, qui brisent par jalousie le pied des femmes et qui n'ont pas voulu accepter jusqu'à présent la perspective aérienne, vivent encroûtés dans leur cocasse et parfaite civilisation. Ils ont toutefois vidé un problème que le gouvernement et l'Institut de France tiennent depuis longtemps sans solution à l'ordre du jour : à savoir une encre et du papier qui mettent l'écriture à l'abri des falsifications.

Vers 707, les Arabes établis à Samarkand prirent le papier aux Chinois, mais seulement à titre d'emprunt. De là, ils l'introduisirent successivement dans leurs florissantes vicairies ou khalifats de l'Asie, des Échelles du Levant et de l'Espagne, où bientôt ils avaient aussi pénétré en conquérants. D'un autre côté, les Grecs, ces intermédiaires de la chrétienté avec l'Orient, au moyen âge, trouvèrent le papier en Asie. Ils le donnèrent à la Sicile et à l'Italie. En outre, par Venise et par les ports des Pays-Bas, le papier pénétra en France, en Angleterre et en Allemagne. Le papier des Grecs remonte bien au IXe siècle. A partir de 1050, on en a des spécimens datés et suivis. Postérieurement à ce millésime, les fonds orientaux des riches bibliothèques de Paris, de Leyde, de Londres, etc., nous offrent, dans les manuscrits arabes, persans, turcs, etc., une suite abondante et continue du beau, solide et sonore papier, fabriqué pendant notre période du moyen âge en ces lointaines contrées.

La flore des divers pays où s'est confectionné le papier a fourni les éléments variables dont on a fait usage pour obtenir ce produit. Dans tout l'Orient, le coton paraît avoir été la principale substance dont on s'est servi dans ce dessein. En Occident, c'est le chanvre ; non pas le chanvre neuf ni surtout exclusivement neuf, mais le chanvre ou le lin, ayant déjà servi à l'état de tissu ou de linge : en un mot la *chiffe* ou le *chiffon*. Vers le XIIe siècle, à ce qu'il semble, l'industrie française s'ingénia, s'essaya à fabriquer du papier indigène, à l'imitation de cette denrée, jusque-là exo-

1. L'encre actuelle, autrefois *enque*, tire son nom d'incaustum. C'est une substance détestable et corrosive qui a peu d'avantages et mille inconvénients. Elle se compose, en principe, d'un oxyde métallique (cuivre ou fer) et d'un engallage.



FILIGRANES DE PAPIER DU XVe SIÈCLE

tique. Un passage célèbre et jusqu'à ce jour mal éclairci, à mon gré, de Pierre le Vénérable fait allusion à l'un de ces essais. M. Auguste Le Prévôt, de l'Académie des inscriptions, mentionne du papier de chiffe, qu'il donne au XIIe siècle. Au XIIIe siècle, l'empereur d'Allemagne Frédéric II employait tantôt le parchemin et tantôt le papier dans ses chancelleries transalpines et cisalpines. Mais ce papier, généralement, était du papier de coton. Il paraît que l'Allemagne aussi faisait alors des essais en ce genre. Le très-savant historien diplomatiste de Frédéric II, M. Huillard-Bréholles, aujourd'hui président de la Société des antiquaires de France, a disserté *ex-professo* sur une espèce de papier-parchemin, usité pendant cette période[1]. Le papier de chiffe ne commença de se propager chez nous qu'à l'époque de saint Louis, mort en 1270. Et même, le document daté le plus ancien que l'on puisse alléguer comme subsistant aujourd'hui n'est que de Philippe le Bel. On le trouve, aux archives du palais Soubise, dans une espèce de cahier ou de registre, contenant la minute de l'acte d'accusation, écrit et dressé en 1309, contre les Templiers[2]. Sous Philippe de Valois (1328-1350), la papeterie de Troyes était en pleine prospérité. La Seine, au-dessus de cette ville, faisait tourner de nombreux moulins à papier. Depuis lors et sans interruption, cette industrie n'a point cessé d'y fonctionner. La papeterie de Troyes n'était pas seule et remontait sans doute à une époque plus reculée. Peu à peu cette fabrication se multiplia et se propagea sur les divers points du royaume.

Telles sont, en abrégé, pour notre pays, les origines de l'ancien papier ou papier vergé.

Notre papier mécanique actuel est, comme on sait, très-moderne et date, parmi nous, d'une trentaine d'années.

Le papier *vélin* remonte à l'an 1750 environ et fut inventé, au moins une première fois, par le typographe anglais Baskerville. C'est là, je crois, le papier *princeps*, en vélin, mais pour l'impression. Depuis longtemps déjà, les artistes avaient reconnu ce que laissaient à désirer, pour l'usage spécial du dessin, le grain et le corps du papier vergé qui servait à l'impression et à l'écriture. Toutefois, ce fut seulement vers 1780 que les Johannot d'Annonay, aidés par les conseils de François-Ambroise Didot, réin-

1. Introduction à l'*Histoire diplomatique de Frédéric II*; 1859. In-4°, p. LXIX à LXXXIV. Paragraphe intitulé : De l'emploi du papier de coton dans les actes, etc.

2. Une belle histoire à faire, et touchante, serait l'histoire du linge, de la toile, le premier des vêtements selon l'hygiène. Le papier devint commun lorsque la chemise fut commune. L'un et l'autre se répandit au fur et à mesure que se propagèrent la lecture et l'écriture, ou réciproquement. Ces bienfaits se lient dans l'histoire intime et encore inédite de l'industrie dans ses rapports avec la vie sociale.

ventèrent en France le papier blanc vélin, avec ou sans colle. Vers 1784, les frères Montgolfier étendirent cette nouveauté du papier à dessin aux sortes de couleur, qui figurent aujourd'hui dans les ateliers, pour les études des élèves, et dans nos albums. Je me propose de dire plus tard, comment les artistes du XVIe siècle, principalement les Italiens, ces encyclopédistes universels qui embrassaient tout : science, littérature, industrie, comment, dis-je, en ces temps, les artistes préparaient le papier vergé d'écriture ; comment ils en faisaient du vélin, du papier de couleur teinté et appareillé pour le dessin ; et comment enfin l'industrie au XVIIIe siècle appliqua et perpétua ces indications des artistes, dans une spécialité de la papeterie.

Je désire m'en tenir actuellement au papier de la première période. Cette matière est riche et curieuse, et je n'ai pas à craindre de l'épuiser. L'un des points les plus intéressants qui se rattachent à l'étude de cette période concerne les filigranes du papier, qui méritent largement un chapitre spécial.

II

DES FILIGRANES

Indépendamment des vergures et des pontuseaux, les anciens papetiers plaçaient dans leurs formes certaines marques à jour, qui se répétaient sur les feuilles, dont elles creusaient en quelque sorte l'épaisseur. Ces marques représentaient des figures ou inscriptions diverses. Elles se distinguent rarement à l'inspection ordinaire, et à l'œil nu, surtout quand le papier est écrit. Mais si on les cherche, en interposant la feuille entre l'œil et la lumière, on les trouve sans trop de peine et l'on peut en saisir du regard les contours.

Les marques ou filigranes, dans la feuille entière, sont placés presque toujours sur la ligne médiane du papier par rapport à sa hauteur. Ils varient de place sur cette ligne. Tantôt ils occupent le centre, tantôt l'un des côtés, la droite de la feuille ou la gauche seulement, et tantôt les deux à la fois.

Quels ont été, dans les divers siècles, la signification, le but et l'utilité de ces figures ? Ce sont là des questions piquantes, mais moins aisées à résoudre d'une manière précise et satisfaisante qu'on le pourrait croire au premier abord.

Il est tout simple, en effet, de penser que ce signe, de même que pour tous les produits de l'industrie, était tout uniment une marque de

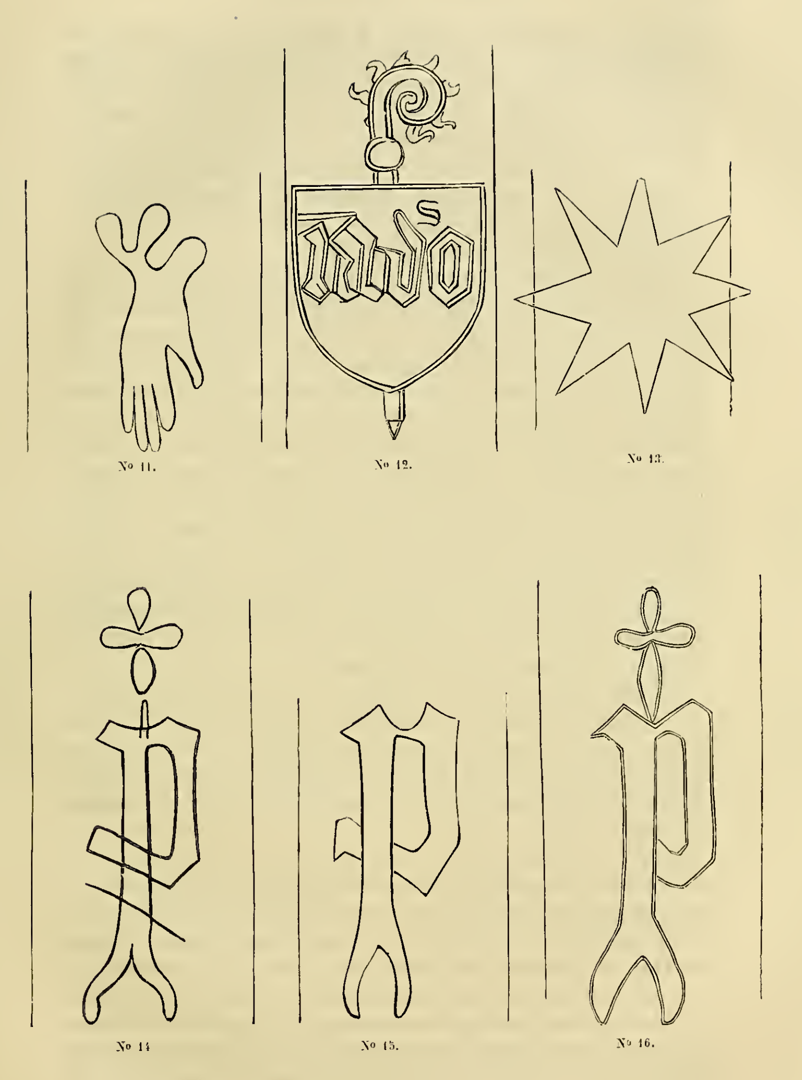


Nº 5. Nº 6. Nº 7.



Nº 8. Nº 9. Nº 10.

FILIGRANES DE PAPIER DU XVe SIÈCLE



FILIGRANES DE PAPIER DU XVe SIÈCLE

manufacture, c'est-à-dire une espèce de signature ou d'enseigne destinée à désigner l'auteur et à recommander la fabrique. Cependant quelques-unes de ces marques, on le verra bientôt, se reproduisent et se multiplient à l'infini en divers pays et à la même époque. Ces marques ne sont pas identiques, mais varient entre elles, par des modifications, des *brisures* comme on dit en blason, qui évidemment ne sont pas fortuites ou involontaires, mais intentionnelles. Ces dernières circonstances semblent exclure d'une part, l'unité de la fabrique désignée par cette marque, et, de l'autre, l'imitation d'une marque falsifiée.

Autre observation. Nous avons tous connu, dans les derniers temps du papier vergé, les divers formats de ce papier. Les noms en subsistent encore. C'étaient pour dénommer les principaux, en montant des petits aux grands formats : la *cloche*, le *pot*, l'*écu*, la *couronne*, la *coquille*, le *raisin*, le *grand raisin*, le *Jésus*, le *grand-aigle*, le *grand-monde*. Or les filigranes de la *cloche*, du *pot*, étaient une cloche, un pot; celui de l'*écu*, un écusson fleurdelisé; celui de la *couronne*, une couronne royale. Dans la *coquille*, on voyait une coquille de Saint-Jacques. Une grappe de raisin, le monogramme de Jésus, etc., etc., se retrouvaient dans les autres. Ici, les filigranes, on le voit, ne désignaient plus la manufacture de papier, tel ou tel, mais généralement des formats ou des sortes. D'un autre côté, certains filigranes, la tête de bœuf au xve siècle, par exemple, se trouvent à la fois sur du papier à lettres, sur des manuscrits in-folio de 25 à 30 centimètres au plus de hauteur, et sur d'autres manuscrits in-folio, évidemment d'un autre format, comme de 35 à 40 centimètres.

Il faut donc croire que les filigranes ont eu, suivant les temps, et peut-être de tout temps, des significations successives et diverses. Quoi qu'il en soit et au point de vue historique, l'intérêt qui s'attache à l'étude de ces marques ne se borne pas à une futile curiosité. Indépendamment de l'utilité accessoire que présente l'inspection de ces figures pour l'archéologie, indépendamment de l'histoire proprement dite d'une très-importante industrie, la critique littéraire et artistique, dans son horizon le plus étendu, peut y recueillir des notions fort précieuses. Ces filigranes, étudiés, comparés avec soin, doivent nous dire, après une enquête suffisamment approfondie, et d'une façon plus ou moins précise ou ponctuelle, quel est l'âge ou l'antiquité d'une feuille marquée de tel ou tel filigrane; ils doivent nous apprendre aussi quel est le lieu où ce papier a été fabriqué.

Le *changement* (oserai-je dire le *progrès?*), telle est la loi souveraine qui affecte, dans l'ensemble et dans les détails, tout ce qui est de l'homme; le changement successif et la variété se retrouvent irréfragablement dans tous les produits de la main humaine. Il s'agit donc de dresser un registre

exact des marques employées par les papetiers en divers lieux et en divers temps. Supposez un pareil registre dressé : la science a conquis un instrument d'investigation ou de contrôle des plus utiles pour scruter l'âge, le pays, l'origine et enfin l'authenticité d'une multitude de monuments aujourd'hui douteux; monuments écrits pour l'histoire, pour la littérature, ou dessinés par la main des artistes.

Divers auteurs, en traitant des origines de la gravure et de l'imprimerie, ont abordé ce sujet, qui se rattachait au leur par un lien connexe. Mais ce genre d'investigation spéciale n'a été jusqu'ici qu'effleuré. Breitkopf[1], La Serna Santander[2], Jansen[3], Köning[4] et quelques autres, ont joint à des remarques intéressantes, des figures de filigranes empruntées à des papiers de divers pays et de diverses dates, principalement du XIVe au XVIe siècle. Un auteur anglais tout récent mérite à cet égard une mention particulière : c'est M. Samuel Leigh Sotheby, qui a publié l'année dernière, à Londres, les *Principia typographica*[5]. M. Sotheby, dans le tome III de cet ouvrage, a réuni près de cinq cents marques de papiers ou filigranes, dont il a reproduit les contours par un trait lithographique. Mais ce recueil, très-curieux d'ailleurs, a pour nous deux inconvénients d'un ordre radical. D'abord M. Sotheby a exclu systématiquement et absolument la France de ses recherches, qui embrassent seulement les Pays-Bas et l'Allemagne. En second lieu, les reproductions de filigranes données par M. Sotheby l'emportent, au point de vue graphique, sur les figures qui accompagnent les ouvrages désignés ci-dessus de ses devanciers; au lieu des réductions insignifiantes et parfois ridicules que présentent les planches de Breitkopf, de Santander et de Jansen, les copies de M. Sotheby proviennent de calques rapides et donnent à peu près la dimension et l'assiette des filigranes; mais ces calques eux-mêmes pèchent très-souvent par l'inexactitude. Les connaissances historiques et archéologiques, de l'aveu modeste et honorable de l'auteur, lui ont fait plus d'une fois défaut. Aussi

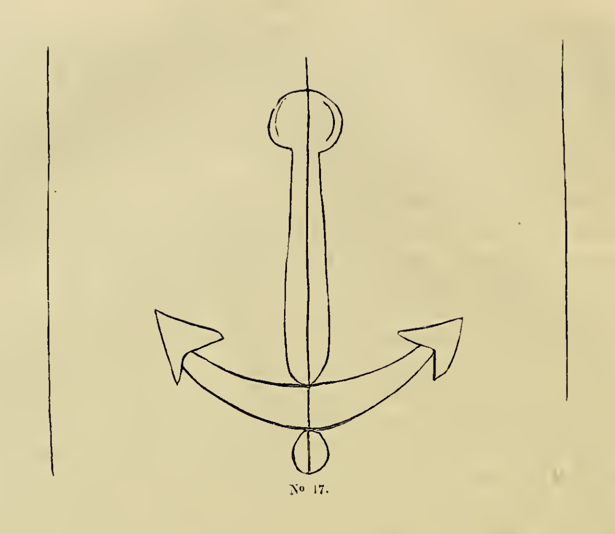
1. *Versuch über den Ursprung der Spielkarten, die Einführung des Leinen-Papieres*, etc. Leipzig, 1784-1801. 2 volumes in-4°.

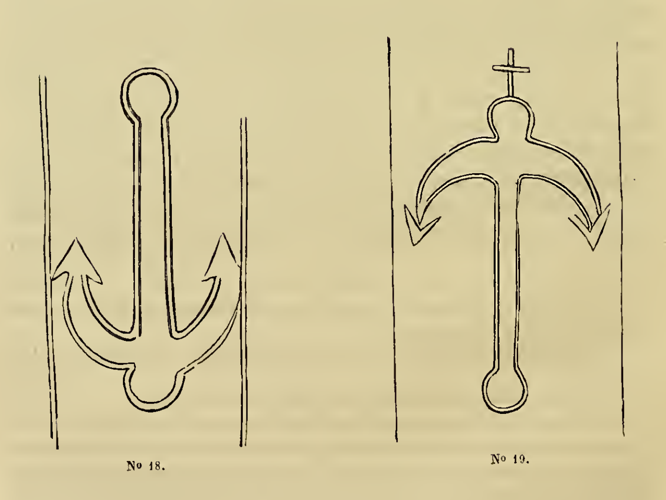
2. Supplément au *Catalogue des Livres de sa Bibliothèque;* 1803. Tome VI et dernier. In-8°.

3. *Essai sur l'Origine de la Gravure*, etc.; 1808. 2 volumes in-8°.

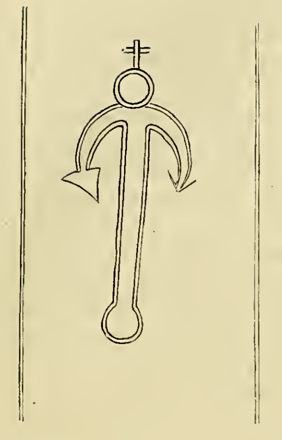
4. *Bijdragen tot de Geschiedenis der Boekdrukkunst.* Harlem, 1818. In-8°.

5. *Principia typographica; The block-books, or xylographic delineations of scripture history, issued in Holland, Flanders and Germany, during the fifteenth century, in connexion with the origin of printing; to which is added an attempt to elucidate the caracter of the* paper-marks *of the period.* Londres, 1858. 3 volumes in-folio, remplis de planches et de figures mêlées au texte ou en appendice du texte.

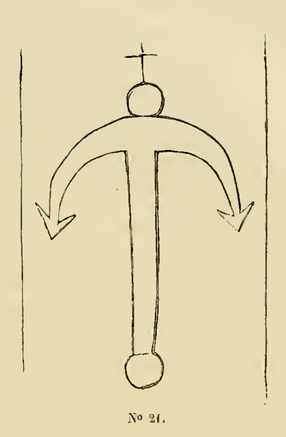

No 17.


No 18. No 19.

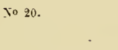
FILIGRANES DE PAPIER DU XVe SIÈCLE

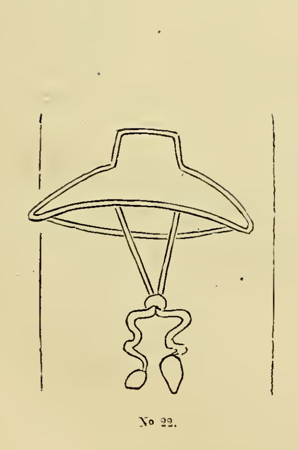


No 20.

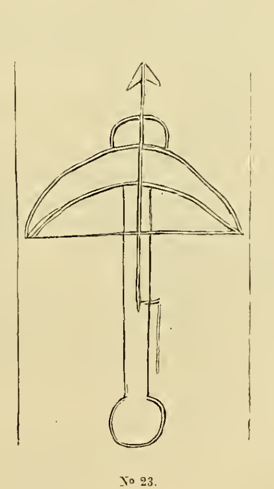


No 21.





No 22.



No 23.

FILIGRANES DE PAPIER DU XVe SIÈCLE

le dessinateur lui-même, en beaucoup de cas, ne s'est-il pas assimilé parfaitement l'intelligence de la figure à reproduire. Ses commentaires, d'un autre côté, laissent également à désirer sous le rapport de la critique par les causes que nous venons d'indiquer.

L'une des premières conditions pour faire avancer cette question est d'en restreindre et d'en préciser le plus possible les termes. Nous nous limiterons à la France et nous nous attacherons particulièrement au xve siècle, qui vit naître à la fois l'imprimerie et les branches principales de la gravure.

M. le baron de La Fons-Mélicoq, archéologue actif et passionné, a publié naguère un très-curieux article intitulé *Noms des diverses sortes de papiers employés au moyen âge dans le nord de la France, leur prix, leurs marques*, etc.[1]. Avec tout le respect que l'on doit au bien d'autrui, nous commencerons par lui emprunter les détails qui vont suivre :

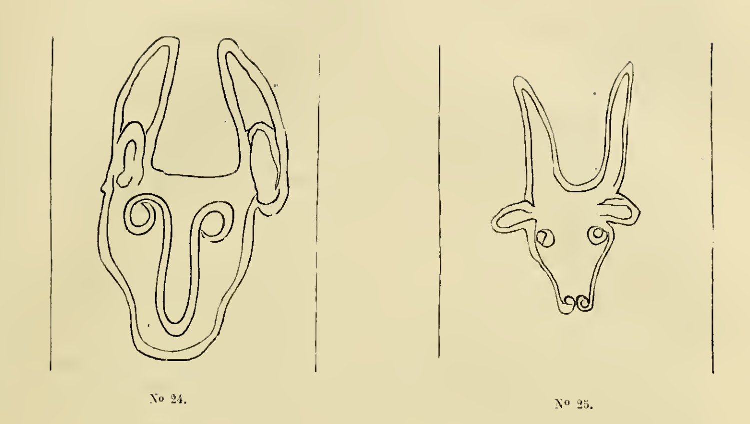
« Au xve siècle, dit M. de Mélicoq, le papier *grand'mère*[2], à LVI s. la rame, est mentionné (1447), et le *fin papier*, à LIII s. la rame en 1426, tandis que, en 1498, *deux livres de papier* sont payées LX s.

« En 1463, on parle d'*une riesme de pappier de Troyes* et de papier à l'ancre.

« Je vais maintenant, continue le même écrivain, parler des nombreuses marques de fabrique que j'ai observées :

1318. Un fût de colonne.
1319. Un pupitre.
1339. Une arbalète ; même marque en 1449, 1454.
1340. Une tête de bœuf; même marque en 1369, 1373, 1501-5. En 1444, la tête est terminée par une tige au sommet de laquelle se trouve une étoile à quatre rayons.
1344. Une pince.
1348. Une croix entourée de deux fleurs (campanules).
1349. Une branche de grenadier terminée par une grenade; même marque en 1362.
1350. Une fleur de lis.
1351. Une fleur de lis ornée de deux trèfles qui s'échappent de ses côtés.
1357. Un griffon, un dragon.
Une hache d'armes; même marque en 1364.
1359. Un H.
1370. Un étendard.
1371-73. Une balance; même marque en 1417, 1474.
1373. Un gonfalon.
1380. Une grande fleur de lis surmontée d'un croissant.
1381. Un bateau.
Un arc tendu avec sa flèche; même marque en 1398, 1474.
1386. Z surmonté d'une longue croix; même marque en 1525.
1389. P surmonté d'une croix.
Deux clefs en sautoir.
1391. Une tête de licorne; même marque en 1440.
1403. Un cochon.

1. *Bulletin du Bouquiniste* d'Aug. Aubry; octobre 1858, pages 482 à 486.
2. Ou grammaire?



No 24. No 25.

No 26. No 27. No 28.

FILIGRANES DE PAPIER DU XVe SIÈCLE

Un cor de chasse.
1407. Un oiseau.
1410. Un cygne.
1416. Un chien.
1421. Un lévrier à collier à grelots.
Une cloche; même marque en 1454.
1426. Une tête de cerf.
1429. Un dauphin.
1437. Un lévrier.
1438. Un marteau.
1439. Croix à double potence.
1440. Un croissant.
1441. Une fleur (campanule).
1449. Un javelot.
1455. L'écu de France, auquel est suspendue une hache d'armes, à manche terminé par une tête de renard; même marque en 1460.
1456. Une étoile surmontée d'une couronne.
Une charrue.
L'écu de France à trois fleurs de lis.
Ornements assez bizarres surmontés d'une fleur de lis.
1457. Deux clefs adossées et dressées.
Une brouette, dont la roue est remplacée par une croix.
Deux singes luttant l'un contre l'autre.
1459. Une ancre surmontée d'une croix.
Un satyre tenant un sceptre.
1460. Un renard.
1467. Un chien portant un quatre-feuilles sur le dos; même marque en 1476.
1474. Une bisaiguë (hache de charpentier).
Une biche.
Un arc.
Un pilier de l'époque, auquel est suspendue une trompe de chasse.
Une fleur de lis au haut d'une hampe.
Deux masses d'armes formant une croix de Saint-André.
Un oiseau.
Une barre de fer terminée par deux boules.
1483. Un cœur sommé d'une couronne fleurdelisée, au bas les lettres J. B.
1491. Une main ouverte; même marque au XVIe siècle, mais surmontée d'un quatre-feuilles.
1498. Écu à une fleur de lis, au lambel sommé d'une longue croix.

Nous laissons à l'auteur, avec le mérite de ses recherches, la responsabilité de ses attributions, que nous n'avons pas toujours pu contrôler.

Nous soumettrons à notre tour au lecteur un certain nombre de figures calquées sur les originaux avec tout le soin qui nous a été possible.

Chacune de ces figures porte sur deux ou trois parallèles qui représentent l'écartement et la disposition des pontuseaux. Nous reprendrons ensuite par ordre ces figures; nous ferons connaître avec précision la source qui nous les a fournies; nous y joindrons enfin les notes historiques ou observations qui nous semblent pouvoir s'y rattacher.

Tel sera le sujet d'un prochain article.

VALLET DE VIRIVILLE.

MARQUES ET MONOGRAMMES

DE QUELQUES AMATEURS CÉLÈBRES

LE CABINET DE CHRISTINE DE SUÈDE

C. Selon Woodburn, ce chiffre serait celui de la célèbre Christine de Suède, dont *la curiosité*, comme eût dit Gersaint, était fort variée.

La Bibliothèque royale de Stockholm possède un manuscrit [1] de 137 pages in-folio, intitulé : *Inventaire des raretez qui sont dans le cabinet des antiquitez de la serenissime reine de Suède,* fait l'an 1652, revu un an après par un Français, Raphael Trichet du Fresne, qui y ajouta des notes intéressantes.

Les tableaux étaient au nombre de 569; je citerai parmi les plus célèbres :

La Belle Vierge, par Raphaël.

Vénus sortant de la mer, dite la Vénus à la coquille, par Titien.

La Vie humaine, par le même.

Le Christ devant Pilate, par A. Schiavone.

Vénus pleurant la mort d'Adonis, par Paul Véronèse.

Le Portrait d'un doge de Venise, par Palme le Vieux.

Cupidon préparant son arc, par le Parmesan.

Ces chefs-d'œuvre sont maintenant dans la galerie du comte d'Ellesmere, à Londres.

La Léda et l'Io, du Corrége.

L'on sait que Louis d'Orléans, cédant aux pieux conseils d'un chanoine, fit couper en morceaux ces deux toiles; Charles Coypel hérita de ces précieux débris et les reconstitua; à sa vente, l'Io fut vendue 5,602 livres et la Léda 16,050 livres à un sieur Pasquier, député du commerce de Rouen; à la vente de cet amateur, elle fut achetée 21,060 livres par le comte d'Épi .ailles, pour le roi de Prusse, et habilement restaurée sous l'Empire par un nommé Hooghstoël; elle est maintenant un des joyaux du palais de Sans-Souci.

La Sainte Famille et saint Jean, par Paris Bordone.

L'Éducation de l'Amour, par le Corrége.

Le Muletier, du même.

Ce tableau légendaire fut acheté 80 guinées à la vente du régent par le comte de Gower.

Cinq frises de Jules Romain, représentant les *Histoires* de Tite-Live.

1. Ce précieux document a été retrouvé et publié par M. Geffroy dans un livre intéressant, qui a pour titre : *Notices et extraits des manuscrits concernant l'histoire ou la littérature de la France, qui sont conservés dans les bibliothèques ou archives de Suède, Danemarck et Norwége. Paris,* 1855.

Les quatre plus belles appartiennent aujourd'hui à M. Edmond de Beaucousin, amateur parisien.

Les portraits de Pilippe II et de sa maîtresse.

C'est une répétition de ceux du Louvre; elle appartient maintenant à l'Université de Cambridge.

Le Martyre de saint Étienne, par Annibal Carrache, acheté à la vente du régent par le comte de Darnley.

Puis venaient un grand nombre de portraits de souverains et de personnages célèbres; entre autres 12 sur fond de toile, représentant des anciens rois de Suède, venant d'un sieur Falvius, l'envoyé de Christine aux conférences de Münster, en 1643; des peintures de David Beek, né à Delft en 1621, un des bons élèves de Van-Dyck, qui travailla longtemps en Angleterre et mourut à La Haye en 1656.

Les médailles étaient fort nombreuses et de choix; elles ont été décrites en partie dans un ouvrage intitulé : *Les Médailles de grand et de moyen bronze du cabinet de la reine Christine, gravées par Pietre Sante-Bartoli et expliquées par Sigebert Havercamp; La Haye, 1742, in-folio.* On en comptait 284 d'or, 12,677 d'argent et 17,312 de bronze, provenant de prises faites à Hümicken et à Prague, ou de diverses personnes; il y en avait aussi une moitié or et argent, donnée par l'abbé Bourdelot, un des intimes de M. le Prince, le même qui essaya un jour, avec la Palatine, de brûler un morceau de la vraie Croix sans y parvenir.

Les statues de marbre étaient au nombre de 166; il y avait de plus 14 figurines en terre et environ 80 en bronze; venaient ensuite : les « raretez d'ivoire », les « raretez d'ambre », les « raretez de corail », les « raretez d'écail »; c'étaient des peignes, des tasses, des coupes, des manches de couteaux, des carapaces de tortues; les porcelaines étaient nombreuses : 380 plats, 40 cruches ou bouteilles, et une foule de tasses, coupes, fioles, escuelles, etc.; les raretez des Indes, entre autres une épée faite d'une arête de poisson, un compas indien, des poulies et autres ouvrages de menuiserie, 137 tasses carrées et peintes, des boîtes, des plats, etc.; les cabinets, sortes de grands nécessaires ou meubles en bois divers, enrichis de peintures, de ciselures ou d'incrustations; on les appelait en Allemagne Kunstschrank, ou armoire artistique. Le plus beau de ces meubles est conservé dans la Kunst-Kammer de Berlin; il est connu sous le nom de Pommerscher Kunstschrank, parce qu'il fut fabriqué à Augsbourg en 1616, pour Philippe II, duc de Poméranie[1]. Parmi ceux de la reine, je citerai : « Un grand cabinet de bois d'ébène, garny d'argent, où il y a :

1° Des orgues qui jouent d'elles-mêmes; 2° Toutes les pièces appartenantes et nécessaires à l'apothicaire; 3° Tous les outils de chirurgie; 4° Les ustensiles de bain; 5° Toutes sortes de jeux; 6° Plusieurs miroirs et dons de Son Altesse Royale[2], l'an 1650. »

Et un autre aussi « en bois d'ébène garny d'or, avec des tiroirs où il y a 15 petits animaux de menuiserie d'argent. »

Enfin venaient les horloges, les globes, les miroirs, les *raretez* de cristal, parmi lesquelles un rocher avec 12 arbrisseaux de corail et un marinier au milieu, donné par le roi de Portugal; les pierres précieuses et ouvrages de pierreries, les instruments mathématiques, les cornes, les tables, les rondaches, sortes de boucliers qui servaient éga-

1. Voir sur ces meubles une notice fort intéressante de M. Labarte dans le catalogue Debruge-Dumesnil.

2. Il s'agit sans doute ici de Charles-Gustave, son cousin et successeur, qui régna sous le nom de Charles X.

lement à l'infanterie et à la cavalerie; les objets d'histoire naturelle et divers autres: 12 gros livres blancs remplis des figures en taille-douce; l'inventaire comprend sans doute sous ce nom les estampes, eaux-fortes et dessins.

La Bibliothèque était fort belle; le savant Vossius, appelé par Christine en Suède, lui vendit tout d'abord les livres de son père, puis il alla en France et y acquit pour 10,000 livres une partie de la bibliothèque du cardinal de Mazarin, et pour 40,000 celle de Petau. Ce dernier avait eu une grande partie des richesses de la célèbre abbaye de Fleury ou de Saint-Benoist sur Loire. Ce monastère, qui existait déjà dans le ɪxᵉ siècle, eut plus tard une école fort renommée. Chaque élève devait, pour y être admis, faire présent de deux manuscrits aux professeurs; dans le xvɪᵉ siècle, le couvent fut pillé par les protestants. Vossius voyagea aussi en Espagne et en Angleterre, et y fit de nombreuses acquisitions; à son retour en Suède, il devint bibliothécaire.

Il y avait aussi des livres venant de M. Gaulmin, un maître des requêtes; d'un sieur Stéphanides, de Ravius, le savant orientaliste, et d'autres. D'après la correspondance de Pierre Buel, agent danois près la cour de Stockholm, Christine aurait renvoyé à Mazarin, lorsqu'elle voulut se rapprocher de la cour de France, tous les manuscrits qu'elle avait fait acheter à la vente des objets du cardinal, ordonnée par le parlement de Paris.

Avant son abdication, en 1651, elle avait fait embarquer toutes ses richesses, évaluées à la somme énorme de deux millions de rixdales, soit trente millions de francs; et lorsque la Suède étonnée, mais heureuse, apprit la fuite de la reine, les riches collections de Christine, augmentées encore de toutes les curiosités pillées dans les palais royaux de la Suède, étaient débarquées sur le continent. Du reste, si elle vola, elle fut volée, et par ceux mêmes qui avaient le plus sa confiance; si bien que, quand elle arriva à Rome, après ses longues pérégrinations et son séjour de tragique mémoire en France, ses collections avaient sensiblement diminué, surtout dans la partie des curiosités proprement dites.

Après sa mort, à Rome, en 1689, ses tableaux furent achetés par le duc de Bracciano, don Livio Odescalchi, neveu d'Innocent XI, et en 1722 ils passèrent dans la galerie du régent. Ce prince fit don à M. Crozat de tous les dessins qu'il avait eus dans cette importante acquisition; les livres et manuscrits avaient été laissés par la reine à la Bibliothèque du Vatican, où ils occupent une vaste salle, en compagnie de ceux légués par le duc d'Urbin et le savant Cicognara. Quant à ses autres curiosités, je ne sais quel en fut le sort, mais comme je l'ai dit plus haut, il lui en restait fort peu.

Christine avait eu de fort belles occasions pour se former un cabinet royal : ses relations avec des artistes et des savants, les ventes de Mazarin et de Charles Iᵉʳ, les dons des grands seigneurs et surtout les victoires de son père, qui lui permirent de choisir dans les manoirs féodaux de l'Allemagne vaincue toutes les richesses désirables, surtout dans le château de Prague, la célèbre résidence de l'empereur Rodolphe II, dont le cabinet occupait plusieurs salles et était connu sous le nom de Trésor; on en trouve une description dans les *Recherches sur la Suède*, du P. Dudik, et dans une brochure fort rare qui a pour titre : *A true Relation of all the remarkable places and passages observed in the travels of the right honourable Thomas, lord Howard, Earle of Arundell and Surrey, Primer Earle, and Earle Marshall of England, ambassadour extraordinary to his sacred Majesty Ferdinando the second emperour of Germanie, anno Domini 1636, by William Crowne, gentleman. London, printed for Henry Seile and are to be sold in Fleet-Street, at the signe of the Tygres-Head betweene the bridge and the conduit. 1637.*

ALPHONSE WYATT.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Londres, 9 mai 1859.

Nous voici en pleine moisson. Laissant, pour cette fois, de côté l'exposition des deux sociétés des peintres à l'aquarelle, je vous dirai que l'Académie royale de Londres vient d'ouvrir au public sa 91e Exposition. En 1768, c'est-à-dire lorsque l'Académie était seule dans la lice, le nombre des ouvrages exposés fut de 136 seulement : aujourd'hui que les institutions rivales se pressent dans le champ clos, le nombre des ouvrages exposés par l'Académie royale de Londres ne s'élève pas à moins de 1382, provenant de 847 artistes, parmi lesquels 68 dames. Voilà, en chiffres, le progrès de l'art depuis cent ans.

Que si nous avions à passer en revue tous les autres établissements de ce genre dans la capitale seule, il nous faudrait enregistrer 4,500 tableaux, dessins, gravures, miniatures, aquarelles, statues, bustes et bas-reliefs, produit de l'art anglais pendant la dernière année. Encore est-il à noter qu'autrefois la majorité des tableaux mis sous les yeux du public ne se composait que d'ébauches conventionnelles et fantastiques, ce qui est loin d'être le cas aujourd'hui.

Ce progrès, dont les traits caractéristiques sont une observation plus stricte de la réalité, un coloris plus ferme et un plus grand soin apporté dans l'exécution, témoigne de l'influence, directe ou indirecte, de l'école connue maintenant sous le nom de *préraphaélite*. On ne saurait nier toutefois que la manière d'opérer de cette école ne ressemble bien souvent à celle de la médecine qui ne nous sauve la vie qu'à la condition d'offenser impitoyablement notre goût. Nul doute que le préraphaélisme ne nous ait délivrés du fléau des toiles barbouillées et insipides, mais on doit avouer qu'il nous fait payer cette faveur bien cher, en nous présentant, sous couleur de régénération, plus d'objets répulsifs et ridicules qu'on n'en peut digérer, même avec un bon estomac. En vérité, l'on dirait que ces messieurs se sont donné pour mission de reproduire exclusivement, au moyen de l'art, ce que la nature a de plus difforme. Ce culte du hideux a-t-il sa source dans la fureur malsaine d'innover coûte que coûte ? Ou bien, trouve-t-on piquant d'opposer exagération à exagération ? Ce qui est sûr, c'est que nos réformateurs font l'impossible pour être utiles sans qu'on leur en sache gré, et je les comparerais volontiers à un médecin qui, en train de guérir son malade, s'amuserait à le narguer.

Non que la réaction se soit toujours produite, depuis qu'elle a commencé, sous la forme d'une moquerie ou d'un défi : dans les expositions précédentes, par exemple,

elle s'était annoncée, en certains ouvrages, d'une façon si originale et si puissante, qu'il était réellement permis d'en attendre de merveilleux résultats; mais l'espoir a été de courte durée. Voilà que les puritains, j'allais dire les philosophes cyniques de l'art (car il y a de ces deux caractères dans les adeptes du nouveau culte), ont repris de plus belle l'exclusivisme de l'esprit de système et l'âcreté de l'esprit de parti. Si bien, que ceux-là même qui avaient le plus contribué à ébranler l'ancien régime, sans donner dans l'affectation, en sont venus, comme pour se faire pardonner une apostasie, à se précipiter tête baissée dans toutes les crudités, dans tout le vulgarisme d'une théorie appliquée à rebours.

Et nulle part ceci ne se montre sous un jour aussi triste qu'en quelques-uns des ouvrages exposés, cette année-ci, par M. Millais. Oui, le champion longtemps vénéré de tout ce qu'il y a de sain, de vrai et d'utile dans l'école réformatrice; le poëte sur toile, auquel il suffisait d'un tableau pour faire palpiter le cœur de tout un peuple; le magicien, dont le pinceau disposait de plus de couleur que les pinceaux de vingt autres artistes pris ensemble; le peintre, pour qui le dessin semblait n'avoir pas de secrets et l'exécution pas de mystères, M. Millais, c'est tout dire, vient de se livrer, en deux de ses ouvrages au moins, à une rage de peinture paradoxale véritablement alarmante de la part d'un homme qui a tant de talent et de lumières. Que des artistes médiocres prennent plaisir à rivaliser avec les peintres d'écrans chinois ou de jouets suisses, dans l'imitation servile des détails les plus minutieux de la botanique, de la broderie ou du métier; et qu'ils se passent la fantaisie de choisir les tons les plus criards, les formes les plus rachitiques, les figures les plus laides, les couleurs les plus voisines de l'étisie, les poses les plus vulgaires ou les plus niaises, cela se peut comprendre à la rigueur; et l'on comprend aussi que l'épicier du coin ou le brave homme venu du fond de son village s'ébahissent devant ce miroitage de couleurs, cette dissection de la nature, cette profusion de détails, et la grosse vérité de ces poses. Mais que des maîtres tels que M. Millais fassent descendre l'art jusqu'à n'être plus qu'un moyen de tourner la nature en ridicule; que des critiques consciencieux dont toute la vie s'est passée à pousser au développement de l'art voient en ces affectations puériles l'aurore d'une régénération; que des gens qui ont quelque prétention au bon goût admirent ces difformités savantes, voilà ce dont il m'est impossible d'être témoin sans protester hautement, au nom de la raison, contre cette destruction systématique de tout ce qui rend l'art aimable.

Les toiles de M. Millais sont au nombre de trois, et la meilleure représente la *Vallée du repos*. Nous avons devant nous un cimetière de couvent, entouré de cyprès qui se découpent en sombres silhouettes sur un fond lumineux. Les murailles en ruine sont couvertes de lierre. Une nonne tenant une bêche à la main rejette sur les bords verdoyants d'une fosse où ses pieds s'enfoncent, la terre grasse et noire que cette fosse contient, et cela très-péniblement, très-maladroitement. Une autre nonne, assise sur un tombeau, tourne vers les spectateurs une figure flamboyante et qui respire un fanatisme presque farouche. C'est l'heure du soleil couchant, qui fait resplendir de ses derniers rayons un ciel traversé par des nuages violets.

Les beautés et les défauts de ce tableau sont un défi adressé à toutes les notions qu'on a eues jusqu'ici sur la peinture. Il paraît peint avec une sorte de nonchalance dédaigneuse, mais qui est (cela se voit bien vite) plus affectée que réelle. Si l'auteur n'avait exposé que ce tableau, on aurait pu se borner à regretter certaines exagérations de coloris et une prédilection étrange pour des formes ignobles. Malheureusement, il

semble que M. Millais ait tenu à prouver qu'il est capable de mettre en saillie tous les côtés, bons ou mauvais, de son école. Il a donc peint deux tableaux, dont l'un représente une jeune femme à la figure rouge brique et à la robe bleu foncé, qui, se hissant sur la pointe des pieds et regardant en arrière d'un air effrayé, tend une fleur à une main qu'on aperçoit passant à travers les barreaux d'une fenêtre grillée. Le catalogue nous assure que cette dame est *the Love of James the First of Scotland*. Pauvre Jacques I[er]! Si celui-là fait des jaloux !...

Le second tableau est intitulé *Printemps*. Figurez-vous un verger que tapisse une herbe plus verte, plus épaisse, plus exubérante, que tout ce que pourra jamais produire, en ce genre, l'Angleterre elle-même; ajoutez-y des arbres à peine revêtus de feuilles, mais, en revanche, pliant sous des myriades de fleurs peintes une à une avec une naïveté, une candeur !... Un pensionnat de petites filles s'ébat sur l'herbe dans un ordre tant soit peu désordonné. Parlerai-je des robes de ces demoiselles? Je ne connais pas de mère qui consentît à voir sa fille habillée dans ce goût. Quant aux façons de nos pensionnaires, à la nonchalance de leurs poses, à la liberté de leurs allures, à leur manière de tendre le cou et de faire grimacer leurs rouges minois, c'est inimaginable. Je vous fais grâce d'une description detaillée. Sachez seulement que la moins repoussante de ces aimables filles est vêtue d'une robe jaune-orange et étendue tout du long sur son dos. Le genou à moitié relevé, elle s'occupe à faire passer à travers sa bouche un brin d'herbe dont ses deux mains tiennent les deux bouts. O culte de la nature!

Franchement, je voudrais savoir quel est le but d'un pareil tableau. Est-ce une série de portraits de commande? ou bien une leçon de bienséance à l'usage des pensionnats de demoiselles ? ou encore un sujet choisi comme se prêtant le mieux à un entassement de couleurs bien criardes et d'effets bien extraordinaires? Quel dommage qu'un homme dont le pinceau est si puissant et la pensée si profonde en vienne à peindre avec sollicitude, que dis-je? avec pompe, des niaiseries de cette espèce!

Il y aurait à grouper autour des productions de M. Millais d'autres ouvrages appartenant à la même école, et qui méritent mieux encore le titre de tableaux préraphaélites. Mais le courage me manque pour cela; et d'ailleurs, je dois mon attention à d'autres artistes qui ont contribué avec succès à embellir le Salon de cette année.

Je commencerai par sir Edwin Landseer, qui nous a présenté quatre toiles, parmi lesquelles *les Miettes douteuses*, une de ses frappantes reproductiuns de la race canine; *un Cerf qui, poursuivi par des chiens, se sauve à la nage*, tableau fort poétique et traité très-bardiment; puis *the Prize calf*, portrait d'un véritable *Veau modèle*, qu'accompagnent un chien et une jeune paysanne, peints l'un et l'autre avec une nonchalance magistrale.

Trois tableaux, par M. C. Stansfield, nous montrent un épisode de tempête près l'île d'Ischia, une vue prise sur la côte de Bretagne, et le château de Brodick dans l'île d'Arran. Bien que ces tableaux n'atteignent pas à l'importance des autres productions de ce grand artiste, ils sont cependant dignes de sa renommée et de son mérite.

Les deux sujets peints par M. D. Roberts, *l'Église de la Salute* et *l'Intérieur de Saint-Marc à Venise*, peuvent compter parmi les ouvrages les plus soignés de ce favori du public. Toujours de la franchise dans l'exécution, de la fermeté et quelque chose qui rappelle le Canaletto.

M. Dyce a un *Bon Pasteur* dont le dessin pourrait se tenir sans danger à côté de ceux d'Ingres et d'Overbeck. Le tableau de M. Maclise, représentant un *Poete qui apostrophe sa femme*, d'après les mélodies de Moore, est d'un fini, d'un soigné, tout à fait dignes de ce maître; mais la couleur en est inégale, et les types manquent de noblesse.

Fouquier-Tinville lisant l'acte d'accusation de Marie-Antoinette, est le fruit du retour de M. Ward à son sujet favori, après les corvées de cour de l'année dernière; mais, dans ce tableau, on ne retrouve pas l'intensité d'expression à laquelle M. Ward est capable d'arriver.

Tandis que la *Madeleine* de M. Herbert nous rappelle la sublimité de dessin de Mantegna, M. Pickersgill nous donne dans ses *Poëtes guerriers* et sa *Dalila implorant le pardon de Samson*, un échantillon de la couleur des écoles vénitiennes.

Dans un tableau, riche d'expression et de composition, mais un peu défectueux sous le rapport de la couleur, M. Goodhall représente *Felice Ballarin lisant la Jérusalem délivrée au peuple de Chioggia.*

Voici un vigoureux portrait. C'est celui d'un des grands favoris du peuple anglais. A qui s'adressent les hommages de la foule qui entoure ce tableau? Est-ce à l'écrivain, M. Charles Dickens? est-ce à M. Frith, l'artiste? Je ne crois pas me tromper en disant : à tous les deux.

M. Faed a deux sujets qui sont parmi les meilleurs de l'exposition : *un Intérieur écossais*, et *un Dimanche dans les bois reculés du Canada.* Le dernier tableau est un chef-d'œuvre de poésie domestique et chrétienne.

Autre ouvrage qui partage avec celui-ci l'admiration du public : *des Soldats anglais revenant de la guerre des Indes*, est le pendant à un tableau qui figurait *le Départ* : l'un et l'autre du même artiste, M. H. O'Neil. La toile de cette année est-elle inférieure à celle de l'année précédente? C'est en général l'avis des critiques. Pour moi, je la trouve supérieure comme expression et comme dessin. Mais la couleur laisse toujours beaucoup à désirer.

Pourquoi M. A. Salomon n'a-t-il pas un coloris plus robuste? Il a su si fort intéresser le public avec son *Verdict d'acquittement* et l'histoire du *Renard et du raisin*, un vieux blasé et une pimpante demoiselle à la Boucher.

Dans *Une querelle d'amants*, M. J. Phillips nous a donné une de ces excellentes reproductions de la vie espagnole qui ont rendu si célèbre ce brillant et spirituel artiste.

La ville féerique de l'Adriatique revit dans une toile de M. E.-W. Hooke, qui s'est montré égal à lui-même dans la *Barque hollandaise devant Harlingen.*

Bien en prend à M. Ansdell d'avoir un faire si vigoureux, car sa couleur est opaque et sale : témoin ses *Chasseurs de renards en Écosse* et ses *Bergers lavant des brebis.*

Où le coloris éclate dans toute sa puissance, c'est dans les tableaux de M. J.-C. Kook, des *Matelots* et des *Pêcheurs.*

Le Retour après la bataille de Marson-Moor, par M. Wallis, tableau très-heureusement conçu et bien dessiné, prouve, comme mainte production préraphaélite, qu'on peut tomber dans l'abus des couleurs sans faire du coloris.

Je m'arrête; mais laissez-moi accorder une mention honorable aux portraits de sir J.-W. Gordon, de MM. Knight, Grant, H.-W. Phillipps, Macnee, Gooderson, Swinton, Buckner, Richmond, Boxall; aux paysages de MM. Kennedy, Lee, Cooper, Hay, Boddington, Mason, Watts; aux fruits de M. Lance; aux fleurs charmantes de Miss Mutrie et de sa sœur.

Parmi les produits exotiques, il ne faut pas que j'oublie *l'Ophelia* de M. Ercole; un beau portrait du major Read, par M. Baccani, l'auteur de deux superbes portraits de Mario et de Grisi, dans leurs costumes de théâtre; et enfin deux belles *têtes* frappantes de ressemblance, dues à MM. Viessieux et Gratia.

Un mot des sculpteurs, et j'ai fini. La sculpture comprend ici cent cinquante et un

sujets, dont cent à peu près sont des bustes et des médaillons. Pourquoi faut-il que je ne puisse faire autre chose, dans cette revue nécessairement trop rapide, qu'énumérer les ouvrages suivants : un buste en marbre du prince Albert, par M. Theed, très-ressemblant; un modèle en plâtre d'un *Grenadier des gardes*, par M. J. Bell; beaucoup de caractère, mais de la négligence dans les détails; une belle statue de nymphe, à la Pradier, par M. Wood, à qui je recommanderai de retoucher la tête; un groupe en plâtre, par M. J. Geefs, le *Réveil de l'amour*, ouvrage qui, par la composition et la forme, rappelle ceux du frère de cet artiste et ceux de Fraikin; les bustes-portraits de M. Fuller, du travail le plus recherché; les sculptures magistrales de M. Thomas; le buste représentant sir Jame Brooke, par M. Woolner, traité de la manière la plus pittoresque et la plus heureuse; les bustes de M. Noble, remarquables en ce qui concerne les têtes, mais dont les draperies sont conventionnelles au dernier degré; un ou deux des bustes soignés de M. Weekes; un groupe en marbre représentant deux jeunes filles, par M. Munro, jeune sculpteur qui tend à introduire le maniérisme pseudo-naturel des préraphaélites dans la sculpture; un groupe charmant et très-bien exécuté en marbre dont le sujet est *Vénus prenant Cupidon dans un filet*, par M. G. Fontaine; enfin les bustes exécutés d'une façon si magistrale par le baron Marochetti, et une copie en bronze de sa fameuse statue de Jamsetjee Jejibhoy, que la *Gazette des Beaux-Arts* se propose de reproduire. Ces ouvrages du baron Marochetti, et une statue faisant partie d'un projet de monument de Wellington, statue qui vient d'être exposée à Hyde Park, justifient de tout point la haute opinion que ce sculpteur célèbre a donnée de lui, tant à ses confrères qu'aux puissants Mécènes de ce pays.

RAFFAELE MONTI.

On nous écrit de Leipzick :

Vous avez annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts* l'inauguration du nouveau Musée de Leipzick; peut-être ne trouverez-vous pas sans intérêt d'apprendre comment les collections qui le composent se sont formées, dans cette ville que l'on est habitué à considérer comme exclusivement occupée de commerce et d'industrie.

Les intérêts commerciaux sont étroitement liés à ceux des lettres et des sciences dans le grand centre de la librairie allemande, et les beaux-arts y ont aussi dès longtemps trouvé place. Les musiciens ne peuvent oublier que Leipzick a été habité autrefois par le grand Sébastien Bach, et de nos jours par Mendelssohn, un des dignes successeurs de cet illustre artiste. Tous les collectionneurs d'estampes connaissent les noms de Christ, de Huber et de Rost, auteurs de divers ouvrages relatifs à l'art de la gravure, qui, si je ne me trompe, ont été traduits en français. Enfin, dès la seconde moitié du siècle dernier, ces amateurs et d'autres, tels que Gottfried Winkler, Otto et Thomas Buchler rassemblèrent à Leipzick non-seulement des estampes, mais aussi des dessins et des tableaux, particulièrement des écoles allemande, flamande et hollandaise, dont quelques-uns étaient d'un grand prix. La collection formée à Leipzick par Campe n'y est malheureusement pas restée; mais les Lœhr, les Hillig, les Lampe, les Baumgærtner, les Schumann, les baron Speck de Sternberg, les Püttrich, etc., dont les noms forment jusqu'à nos jours une suite non interrompue, ont amassé de grandes richesses dont la plupart sont demeurées dans nos murs, et ils ont ainsi contribué à répandre autour d'eux le goût des arts qu'ils aimaient. Je n'ai garde d'oublier ici un connaisseur

des plus distingués, M. de Quandt, qui a rendu à ces mêmes arts tant de signalés services. C'est lui qui, dès 1815, sauva d'une destruction imminente les œuvres des deux Cranach, qui sont aujourd'hui l'honneur de notre Musée. Ces peintures si heureusement conservées, et quelques autres, ont été le premier noyau de notre collection publique. En 1828, se constitua par les soins du docteur Püttrich et de M. Bœrner, marchand de tableaux, la Société des amis des arts de Leipzick, et, en 1836, une société régulièrement organisée sur le modèle des autres sociétés d'art (Kunstvereine) de l'Allemagne; les deux sociétés se confondirent en 1841. Dès leurs commencements, elles s'étaient occupées activement de la fondation d'un musée. Leurs membres consacrèrent plus de dix mille thalers à l'achat de peintures pour la future galerie, plus de deux cents tableaux furent offerts en don. Enfin, M. Schletter, consul à Leipzick, qui avait réuni une importante collection, particulièrement riche en œuvres des plus célèbres artistes modernes de la France, de la Suisse et de la Belgique, fit un testament par lequel il léguait à la ville, avec une maison qu'il y possédait, cette précieuse collection, à la condition seulement qu'elle serait placée dans un local convenable dans un délai de cinq années, faute de quoi les tableaux devaient appartenir à la galerie royale de Dresde. M. Schletter mourut le 19 décembre 1853, et c'est le 18 décembre 1858, que le Musée de Leipzick a été solennellement ouvert. Votre correspondant a vanté justement son heureuse situation, sa disposition commode, la lumière qui y abonde.

Leipzick n'est pas, du reste, la seule parmi les grandes villes commerçantes de l'Allemagne qui manifeste le goût des arts. Hambourg aussi a résolu d'avoir une galerie publique de tableaux, et un comité constitué pour recueillir les soupcriptions nécessaires à sa construction en a déjà reçu un grand nombre. Il faut convenir, au surplus, que l'on ne fait point vainement appel en Allemagne à la sympathie des gens éclairés pour les fondations dont l'art est l'objet. Quel concours ne trouve-t-on pas dans tous les états de la confédération germanique pour élever des statues aux grands hommes qui ont illustré la commune patrie! La *Gazette des Beaux-Arts* a donné dans un de ses précédents numéros une longue énumération, cependant incomplète encore, de ces témoignages de la piété publique. Dans son avant-dernière livraison elle annonçait la formation d'un comité qui se propose de soustraire le dôme de Worms à une destruction prochaine. Soyez sûr qu'en dépit des alarmes du temps présent son appel sera entendu.

Un monument magnifique, dû au ciseau de Rietschel, va être élevé à Luther dans la même ville. L'habile artiste avait esquissé deux projets. Grâce à l'empressement avec lequel les contributions volontaires sont venues de tous les points de l'Allemagne, c'est le plus important et le plus coûteux de ces projets qui sera exécuté. Un autre monument doit être élevé dans la ville de Wittenberg à la mémoire de Melanchthon. A la fin du mois d'avril dernier, 10,231 thalers avaient été déjà recueillis pour cette destination, et l'on estimait que cette somme suffirait à couvrir la dépense de la statue, dont l'exécution est confiée à un sculpteur prussien, le professeur Drake. Depuis lors, 500 thalers ont encore été souscrits à Berlin pour les frais de ce monument, et 500 pour celui de Luther. Vous voyez que le zèle ne se ralentit pas.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE LÉON BENOUVILLE

Les ventes qui se font après la mort d'un artiste de renom donnent à la salle Drouot un aspect inaccoutumé. C'est un nouveau public qui se presse autour des tables. Les amis, les parents, les élèves, les amateurs distingués par leur goût et leur fortune s'y donnent rendez-vous pour se disputer les débris de l'âme de celui qu'ils ont aimé ou admiré avant qu'ils ne s'en aillent garnir les froids cartons des collectionneurs. Il semble que le talent transforme l'artiste en un de ces patriciens de l'ancienne Rome qui ne s'avançaient dans le Forum que pressés par la foule de leurs clients. Les marchands s'éloignent prudemment devant ces folles enchères de l'affection; un lien sympathique renoue entre eux les assistants : il semble par instants que l'âme du mort plane au-dessus de l'assemblée émue comme si elle venait lui faire un suprême adieu.

Cette vente contenait environ 40 tableaux, esquisses et études peintes à des époques et sous les influences très-diverses de la vie. Quelques-uns n'étaient que des grisailles; d'autres avaient été interrompus par la maladie qui emporta, à trente-huit ans, cet esprit chercheur qui allait peut-être se révéler sous un nouveau jour.

Léon Benouville était le type le plus élevé et le plus complet des élèves de l'Académie de Rome. Ils travaillent quinze ans dans une froide salle d'académie, ne voyant la nature qu'à travers un modèle rompu à des mouvements convenus, qui pose sans âme, sans intelligence. Ils ignorent et les mouvements qui traversent les foules comme l'électricité, et le grand soleil qui donne la vie aux objets inanimés, et cette poétique moderne qui demande à sentir vibrer l'homme intérieur. Ils partent pour Rome où on leur communique, pour ainsi dire, à l'oreille les secrets de cette couleur qui ferait la fortune d'un chocolatier. Ils restent là cinq ans à étudier le squelette de l'antiquité, ils reviennent dessinateurs comme un académicien, coloristes comme un graveur en taille-douce, mais érudits plus que l'abbé Barthélemy dans son *Voyage du Jeune Anacharsis.* S'ils restent sages, on leur commande une chapelle, et ils cousent, dans leur vieillesse, au collet de leur habit la palmette de l'Institut. Mais si un jour les instincts inassouvis de leur âme se réveillent; si, un jour d'oubli, ils ont cherché dans l'histoire un de ces sujets pathétiques qui émeuvent tous les âges parce que la nature ne fait que changer d'enveloppe en traversant les générations; alors il leur arrive ce qui est arrivé à Léon Benouville, le jour où il traversa l'atelier d'Ary Scheffer. Ils sentent que c'est le cœur qui donne à la science son dernier mot, ils comprennent le sens profond du vers d'André Chénier :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Léon Benouville, lorsque la mort le saisit, était à ce temps d'arrêt inévitable chez un homme consciencieux qui sait tout ce qui se peut apprendre, mais qui sent qu'il doit travailler à nouveau pour atteindre au grand idéal qu'il entrevoit. Aussi sent-on dans ses dernières œuvres je ne sais quoi de pénible, de gêné, qui étonne chez un dessinateur aussi rompu à la pratique.

Il cherchait longtemps, il faisait et refaisait jusqu'à parfait contentement des croquis en petites proportions de la composition cherchée. Dès ce moment, il s'attachait à faire des études isolées. Quand le jet des draperies, la solidité des attitudes, la direction des mouvements étaient bien décidés, il mettait au carreau le dessin au crayon et le massait au fusain de la grandeur présumée de l'original, sur papier gris ou bleu, et le plus ordinairement sans rehauts de blanc. Au reste, il exagérait ce système indiscutable en principe; il arrivait souvent que pour avoir trop cherché ses figures isolées, l'inspiration était refroidie quand il attaquait sa toile, et que ses tableaux ne présentaient alors que des figures juxtaposées.

Léon Benouville n'était point coloriste; ses tons étaient pénibles, son modelé, très-juste et très-ferme, éteignait l'éclat de la couleur. Mais la finesse et surtout la distinction de son dessin, la recherche de ses sujets et le soin avec lequel il poursuivait la perfection dans les moindres plis d'un manteau ou dans le balancement des mouvements, lui assurent dans l'école française contemporaine une place des plus honorables. Pour ceux qui ont étudié à cette vente l'innombrable suite de ses études, il reste certain que Benouville aurait fini par dégager une personnalité plus tranchée, et qu'il est mort au milieu d'une des périodes les moins franches de son talent.

Ses tableaux se sont vendus à très-bon marché. *La Vision de sainte Catherine*, sujet mystique qu'il n'avait fait qu'ébaucher en grisaille, 365 fr. Une répétition de *Raphaël apercevant la Fornarina*, 1,000 fr. Une répétition des *Deux Pigeons*, l'œuvre la plus tranchée de sa période de maniérisme dans l'idée et l'exécution, 400 fr. Une petite copie de *la Dispute du Saint-Sacrement*, de Raphaël, 340 fr. Enfin une esquisse pour un miracle de *la Vie de saint Dominique*. Le saint qui vient de passer l'eau s'aperçoit qu'il n'a pas d'argent; le batelier veut retenir en gage sa tunique, mais un rayon qui tombe du ciel change en pièces d'or trois cailloux du rivage. La Vie des saints inspira souvent Léon Benouville.

Les dessins se sont relativement vendus beaucoup plus cher que les peintures; en effet, ils leur étaient pour la plupart supérieurs, et comme inspiration et comme effet. *Raphaël apercevant la Fornarina*, aquarelle un peu lourde, 408 fr. Un très-beau pastel largement indiqué, *la Mort du prophète de Juda*, 190 fr. *La Vision de Jeanne Darc*, première pensée au fusain, 200 fr.; un deuxième dessin plus avancé, mais inférieur comme inspiration, 600 fr. Un projet de décoration pour une *Chapelle de saint François d'Assise*, 500 fr. Une charmante étude d'une *Femme d'Alvito*, aquarelle, 34 fr. *Sacrifice aux Dieux pendant une peste*, composition dramatique et mouvementée, 46 fr. Une étude pour le tableau des *Deux Pigeons*, 220 fr. D'innombrables études et cartons pour l'église de Saint-Germain-en-Laye où Benouville a travaillé avec M. Amaury Duval, des paysages du plus haut style et du sentiment le plus exquis, d'Italie ou simplement des environs de Paris; des vues de Pompéi; des coins de marais dans la campagne de Rome; le fond du couvent d'Assise ou le Colisée; des études d'après le saint Symphorien de M. Ingres, d'après la Farnésine de Raphaël et d'après Giotto; des fiancées d'Arpino et une mariée d'Alvito, avec leurs jupes écarlates. Que sais-je encore, des croquis au crayon noir et à la mine de plomb, des académies à la sanguine, des draperies, des

calques rehaussés d'encre de Chine, des études de mains et de pieds d'après nature; des figures isolées pour de grandes compositions, et des cartons pour les décorations peintes à l'Hôtel de Ville, dans la salle du Trône, et dans l'hôtel de M. Paulet; enfin toutes ces formes ébauchées que revêt la pensée du peintre avant d'arriver à se satisfaire. Benouville, dans ses cartons, n'avait pas moins de trente études terminées de la seule figure du *Poussin à Rome* trouvant le sujet du Moïse sauvé des eaux. — Cette vente, dirigée par M. Fr. Petit, a produit au delà de 20,000 francs.

VENTE DE GRAVURES

Les ventes de gravures touchent à leur fin, et grâce aux experts, les cartons des amateurs ont eu cet hiver bien des occasions de s'enrichir. La vente de M. L., de Florence, s'est faite, comme malheureusement beaucoup d'autres, un jour où l'esprit des amateurs était tout aux événements qui s'amoncelaient par delà les monts. Aussi, sauf les Rembrandt, presque toutes les pièces importantes sont tombées, malgré les efforts de l'expert qui dirigeait la vente, bien au-dessous de leur valeur courante et réelle. Nicolas Berghem, *les Vaches au repos*, très-belle épreuve avant le nom, 41 fr. J.-J. de Boissieu, *Portrait de l'artiste*, avant que le portrait de sa femme ait été effacé et remplacé par un paysage, 25 fr.; *la grande Forêt*, avant la troisième taille sur le ciel à gauche, et la totalité des travaux à la roulette, 35 fr.; *les grandes Vaches*, 26 fr. Karel-Dujardin, *les Cochons*, belle épreuve avant le numéro, 20 fr. Albert Durer, *la Sorcière*, 41 fr.; *les Armoiries à la tête de Mort*, épreuve rognée aux angles supérieurs, 38 fr. Claude Lorrain, *la Danse au bord de l'eau*, avec les bords de la planche encore raboteux, 31 fr. Adrien van Ostade, *la Danse au cabaret*, bel état et belle épreuve, 37 fr. Rembrandt, *le Vendeur de Mort-aux-rats*, 46 fr.; le portrait de Renier Ansloo, épreuve douteuse, avec le bas de la planche ajouté, 132 fr. Renesse, *une Kermesse avec charlatan*, pièce très-rare, 66 fr. Van Staaren dit le Maître à l'Étoile, *saint Bernard en adoration devant la sainte Vierge et l'enfant Jésus*, 30 fr.; *et saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, 75 fr.

VENTE PROCHAINE DES DESSINS DE M. FR. V.

Le dessin, dont nous donnons aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* une spirituelle traduction, est attribué, par M. Fr. V. dans son catalogue, à Honoré Fragonard, mais nous pensons qu'on doit l'attribuer plus justement à Augustin de Saint-Aubin. Il semble faire partie, au moins comme étude, d'une série de six pièces de ce maître gravées en fac-simile à l'aqua-tinta, et dont le Cabinet des estampes possède une suite très-curieuse avec des épreuves d'eau-forte pure et des retouches au crayon dans les têtes. L'artiste semble avoir voulu représenter les *cinq sens*: une jeune femme, assise dans un jardin, respire le parfum d'un bouquet de roses; plus loin, une grisette brode dans sa mansarde, et la main du maître, sans doute, a écrit au bas au crayon : *la Vue;* une autre encore pince de la harpe, et la sépia largement lavée que nous reproduisons semble être une variante de ce sujet : le costume est à peu près le même; la figure est de profil, ce qui rend l'effet bien moins piquant, et la lumière est moins franchement distribuée; le format du papier de notre dessin semble aussi de voir le faire rentrer dans cette suite.



DESSIN D'AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN

MM. Jules et Edmond de Goncourt ont publié dans leurs études *sur les petits maîtres du* XVIIIe *siècle*, quelques notes très-piquantes sur Gabriel et Augustin de Saint-Aubin. Nous en détachons ce portrait d'Augustin qui a, comme procédés littéraires, bien des rapports avec la manière du maître lui-même. Il est difficile de s'inspirer plus complétement d'une époque que ne l'ont fait ces messieurs, et de lui donner, au milieu de nous, un plus spirituel passe-port.

« Il était heureux cet Augustin ! Il était homme de travail et homme d'esprit, gai comme le succès et spirituel comme un souper. Il aimait le monde, et le monde l'aimait pour tout ce qu'il apportait de rire dans une fête et de saillies dans un médianoche; il était de plus un très-joli garçon, une de ces aimables figures d'homme auxquelles la poudre donnait je ne sais quoi de brillant, de piquant, de féminin, de mutin et de tendrement voluptueux; si joli garçon, que cela l'aida beaucoup à devenir le mari d'une très-jolie femme ! »

Nous rappelons aux amateurs que la vente dont nous avons détaché un dessin, se fera les 16, 17, et 18 mai.

VENTES DE LIVRES D'ART

Si les ventes de tableaux de quelque importance nous font aujourd'hui complétement défaut, nous pouvons en échange donner à nos lecteurs des ventes de livres sur les Beaux-Arts, qui sont aujourd'hui si recherchés. Où sont les beaux jours où nous revenions le soir les poches bourrées de brochures, et de notices recueillies à peu de frais sur le parapet des quais? Aujourd'hui tout se collectionne, tout se catalogue, et la dernière plaquette à cinq sols est allée rejoindre à la salle Silvestre la dernière des gravures à deux sous.

Manuel de l'Amateur d'estampes, par Joubert. Paris, 1828. 3 vol. in-8. 38 fr. *La Vie des plus fameux Peintres*, avec leurs portraits, les indications de leurs principaux ouvrages, et la manière de connaître les dessins et les tableaux des grands maîtres, par d'Argenville. Paris, 1722. 4 vol. 50 fr. *La Vie des Peintres* flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce, etc., par J.-B. Descamps. Paris, 1753. 5 vol. in-8, reliés. 47 fr. *Cabinet de l'Art de sculpture*, par Bossuite. Amsterdam, 1727. 7 fr. 50. Philippe de Pointel (de Chennevières) *les Peintres provinciaux*. 2 vol. 8 fr. 50. On sait que le tome troisième de cet excellent livre est épuisé. Cette vente s'est faite à l'hôtel des commisaires-priseurs.

— Une autre vente plus importante s'est faite les jeudi et vendredi 5 et 6 mai, à la salle Silvestre, rue des Bons-Enfants. C'est là que se tiennent les grandes assises de la bibliomanie.

Ouvrages de peinture, sculpture et architecture, gravures, dessins, modèles, etc., exposés au Louvre par ordre de l'Assemblée nationale, au mois de septembre 1791 (l'an III de la Liberté). Paris, de l'imprimerie des bâtiments du roi. 10 fr. 50. Ce livret est avec le suivant le plus rare de toute la collection. *Description des ouvrages de peinture*, etc., exposés au salon du Louvre, le 10 août 1793. Paris, veuve Hérissant. in-12. *La Collection complète des livrets* des expositions du Louvre de l'an 1800 à l'année 1850. Paris, 37 vol. in-12. 10 fr. 50. Nous ferons observer aux amateurs qu'une grande partie de ces livrets ont un, deux et jusqu'à sept suppléments. Ce qui rend la collection extrêmement difficile à compléter. Celle-ci n'était sans doute qu'un à peu près.

Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire. Paris, 1842-46. 4 vol. avec grav. mais sans l'eau-forte de Messonnier, *le petit Fumeur,* qui était donnée en prime aux abonnés. 27 fr.

Catalogue de livres, d'estampes et de figures en taille-douce, par M de Marolles. Paris, F. Léonard, 1666. 12 fr.

La Forêt des hermites et hermitesses d'Égypte et de la Palestine, représentée en figures de l'invention d'Abraham Blommaert, taillées par Boèce Bolswert. Anvers, H. Verdussen, 1619. 11 fr.

Recueil d'emblèmes, devises, médailles et figures hiéroglyphiques, au nombre de plus de douze cents, avec leurs explications, par le sieur Verrien, maître graveur. Paris, Jombert, 1696. 18 fr.

Histoire de l'Entrée de la reine, mère du roy, dans les provinces unies des Pays-Bas, enrichie de planches, par le sieur de La Serre. Londres, Jean Rawort, 1639, 40 fr.

Fontaines et jets d'eau du château de Saint-Germain-en-Laye, dessinés par Frangini, gravés par Abraham Bosse, 1624. In-folio. 180 fr. *Desseins de plafonds* inventés par le sieur Channeton, dédiés à M. Mignard. Paris, etc., et plusieurs autres suites du même, 370 fr. Cet exemplaire avait appartenu à Antoine Coysevox.

Le nouveau Cuisinier, où il est traitté de la véritable méthode pour apprester toutes sortes de viandes, gibbier, volatiles, poissons tant de mer que d'eau douce, par Pierre de Lune. Paris, Jean Ribou, 1666. 7 fr. 50.

Recueil de dances, contenant un très-grand nombre des meilleures entrées de ballet de M. Pecour, recueillies et mises au jour par Feuillet. Paris, 1704. 11 fr. 50.

Traité historique des monnoyes de France, avec leurs figures, depuis le commencement de la monarchie jusqu'à présent, par Le Blanc. Amsterdam, P. Mortier, 1692. In-4. 59 fr. Les premiers feuillets avaient été piqués par l'humidité.

Ordonnance et instruction selon laquelle se doibvent conduire et régler dorenavant les changeurs ou collectionneurs de pièces d'or ou d'argent, deffendues, rognées, légières ou trop usées. Anvers, H. Verdussen, 1633. 20 fr.

PH. BURTY.

XXVI[e] SESSION DU CONGRÈS SCIENTIFIQUE DE FRANCE

La *Gazette des Beaux-Arts* a annoncé dans une de ses précédentes livraisons la réunion de la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques, qui aura lieu à Strasbourg, le 2t août prochain, et elle a extrait du programme de la session quelques-unes des questions les plus intéressantes qui y seront traitées. Nous sommes priés d'annoncer de la même manière, que le *Congrès scientifique de France* ouvrira à Limoges sa vingt-sixième session, le 12 septembre 1859.

Nous n'avons pas naturellement à nous occuper ici des questions purement scientifiques, agricoles ou industrielles, qui seront soumises aux délibérations des trois premières sections du Congrès; cependant à Limoges l'industrie même confine à l'art; quant aux questions d'archéologie et de beaux-arts, elles sont de notre domaine.

La circulaire des secrétaires du Congrès, que nous avons sous les yeux, fait remarquer avec raison que la ville de Limoges, plus que d'autres peut-être, doit profiter des échanges de l'art et de la science. En effet, par un privilége heureux, son industrie, qui s'accroît chaque jour, relève à la fois de l'une et de l'autre; c'est la science qui lui enseignera la mise en œuvre plus économique des matériaux admirables que la Providence a mis à sa disposition; c'est l'art qui, en résistant aux caprices de la mode, don-

nera aux produits de son industrie une forme inspirée par les conditions véritables du beau et de l'utile. Plusieurs questions se présentent qui les embrassent tous deux.

Quels ont été l'origine, le développement et les progrès de l'industrie céramique dans la Haute-Vienne et les départements du centre de la France? Quel doit être l'avenir de cette industrie? Quel est l'état de la peinture sur porcelaine à Limoges? L'art décoratif peut-il donner lieu à un enseignement artistique régulier? En d'autres termes, peut-on définir et réduire à des principes généraux un art dont la mode et la fantaisie sont les principaux régulateurs?

Des questions analogues se présentent au sujet de la fabrication des tapis d'Aubusson et de Felletin.

L'art des émailleurs est-il né sur le sol limousin? Byzance le reçut-elle comme un hôte qu'on fête ou comme un fils qu'on protége?

Est-ce aux migrations des émailleurs sollicitées par le négoce que se rattache la fondation d'une école d'architecture qui a fleuri autour de Limoges. Quelle est l'origine de cette architecture grandiose, mais exceptionnelle?

Quelles sont les églises les plus remarquables du Limousin appartenant soit à la période romane, soit à l'époque ogivale? Connaît-on la date précise de quelques-uns de ces édifices? Quels sont les caractères spéciaux de l'architecture limousine au moyen âge?

Quels sont les tombeaux les plus remarquables de cette époque?

A-t-on des notices descriptives et historiques sur les châteaux fortifiés du Limousin; sur ses monuments civil, ses ponts, ses fontaines? etc.

Existe-t-il un travail sur la numismatique de cette province? A quelle époque remonte l'atelier monétaire de Limoges?

Telles sont parmi les questions annoncées dans le programme du Congrès, celles qui nous paraissent les plus propres à exciter l'intérêt de nos lecteurs.

Toutes les personnes qui s'intéressent aux progrès des sciences, des lettres et des arts, sont invitées à s'associer aux travaux du Congrès.

Les intervalles d s séances seront remplis chaque jour par des promenades archéologiques, des visites dans les établissements publics et aux diverses expositions organisées à l'occasion du Congrès, ainsi que par des délassements agréables. La ville de Limoges fera à ses visiteurs un accueil digne des représentants de l'art et de la science. Le programme des fêtes qui auront lieu à cette occasion sera ultérieurement arrêté.

Le chef-lieu de la Haute-Vienne sera heureux de voir admirer par des hôtes illustres la fraîcheur et la variété des paysages qui encadrent ses monuments : une grande ruine militaire, une église byzantine, une belle cathédrale, des fragments de tous les âges, réservent quelques surprises à ceux qui aiment les œuvres de l'art et les beautés de cet art divin qu'on appelle la nature.

LIVRES D'ART

J. Renouvier. *Des Gravures en bois dans les livres* d'Anthoine Verard, *Maître-Libraire, Imprimeur, Enlumineur et Tailleur sur bois, de Paris.* 1485-1512. *A Paris, chez* Auguste Aubry, 1859. *In*-8° [1].

Depuis que nos érudits se sont décidés à diriger leurs recherches vers les époques anciennes de l'histoire des arts du dessin en France, l'existence, naguère encore mise

1. Cette plaquette est ornée de deux fac-simile en bois dessinés par M. Schloesser.

en doute, de notre primitive école française et son originalité ne sont plus contestables. Déjà même quelques savants écrivains ont fait connaître ses principaux titres de gloire en architecture et en peinture; il suffit de nommer ici MM. Viollet-le-Duc et Léon de Laborde. En attendant que notre grande école de sculpture trouve aussi son historien, M. Jules Renouvier déploie autant de zèle que de science dans ses études sur l'art plus humble, mais non moins significatif de la gravure. L'auteur du plus remarquable peut-être des ouvrages sur la matière, du livre rempli de la plus saine critique sur *les types et les manières des maîtres graveurs,* jusqu'au milieu du XVIIe siècle, poursuit aujourd'hui le cours de ses recherches, en s'appliquant à éclaircir les origines, *l'embryologie* de l'art, comme il le dit, sans se laisser rebuter ni par le mot ni par la chose.

M. Renouvier ne pouvait guère exploiter une mine plus féconde que celle des rares et précieux monuments primitifs de la xylographie, dans laquelle sont unis les deux arts jumeaux de l'imprimeur et du graveur. Il avait pu constater combien est défectueuse la partie iconographique dans les ouvrages de bibliographie ancienne; il n'ignorait pas le parti qu'il devait tirer, au point de vue surtout de l'histoire esthétique de l'art français, de l'examen attentif et comparé des premiers produits de l'art de l'impression, et c'est ainsi qu'il s'est trouvé naturellement amené à consacrer une monographie spéciale à un véritable *artiste en livres*, à Antoine Vérard qui, sous Charles VIII, mena de front la miniature, la gravure, l'imprimerie et la librairie. Et quelle bonne fortune il a rencontrée, pour l'exécution de ce travail, dans le concours d'un imprimeur tel que M. Perrin de Lyon, ce descendant direct des Vérard, des Vostre et des Rouille? L'heureux lecteur de cette charmante plaquette s'aperçoit à peine, au premier abord, de l'érudition qui s'y cache sous les dehors séduisants des caractères antiques, du papier vergé, comme sous la vivacité et le piquant du style; car M. Renouvier ne dédaigne pas les effets pittoresques et ne recule devant aucune hardiesse de l'expression, bien qu'il en recherche avant tout la précision et la justesse.

Dans ce compte rendu trop rapide de la notice légendaire d'Antoine Vérard, nous voudrions du moins faire ressortir, en quelques mots, ce qui en fait le principal mérite à nos yeux, nous voulons dire l'intelligence avec laquelle sont appréciés à la fois le métier et l'art et l'histoire; et c'est surtout, nous le répétons, au titre de critique d'art très-éclairé que l'auteur l'emporte de beaucoup sur le petit nombre de ses devanciers, notamment sur l'historien, si sagace et si persévérant d'ailleurs, de Geoffroy Tory, qui trop insouciant de la question de type et de goût artistique, a été entraîné, dans l'étude analogue qu'il a récemment publiée, à mettre sous le même nom les œuvres les plus hétérogènes, en se fondant principalement sur ce que toutes sont signées d'une croix de Lorraine.

M. Renouvier, qui a combattu l'opinion de M. Bernard, n'avait pas, à propos de Vérard, de question semblable à soulever ou à discuter dans l'attribution de ses œuvres: « le nombre considérable des planches qui accompagnent les livres de Vérard (publiés « de 1487 à 1512) et l'inégalité de leur exécution indiquant assez que, pour la gra- « vure comme pour l'imprimerie, il eut des compagnons »; mais enfin l'examen de ces gravures, leur comparaison avec les autres monuments contemporains et des rapprochements tout naturels avec les mœurs et les affaires du temps, tels sont les points qui, à juste titre, ont paru à l'auteur les plus importants à traiter. Voici dans quel ordre il range et passe en revue les livres de Vérard : heures, livres de dévotion, danse macabre, histoires, livres de sciences, traductions des anciens poëtes, livres de chevalerie, poésies. Nous renonçons à donner ici des extraits partiels des descriptions sou-

vent minutieuses et toujours fort ingénieuses de M. Renouvier; ce serait leur faire perdre de leur intérêt que de les morceler; c'est à son livre même et à ceux de Vérard, qu'il faut renvoyer le lecteur curieux de connaître le vieux graveur et imprimeur et d'apprécier « sa gravure remarquable par la carrure des traits, la netteté et la bonne disposition des tailles, ses figures solidement établies dans leur expression de bonhomie et d'intelligence. » C'est ainsi que M. Renouvier le caractérise en peu de mots.

ARNAUDET.

Le Musée royal de Madrid, *par* M. le comte L. Clément de Ris, *attaché à la Conservation des musées impériaux.* 1 *vol. petit in*-8. J. Renouard. *Paris*, 1859.

M. Viardot a, dans ses *Musées d'Espagne*, donné une juste idée du musée encore mal connu de Madrid. Aujourd'hui que l'industrie a rattaché Madrid au réseau des stations que l'on peut visiter sans se croire égaré en des pays inconnus, les relations deviennent plus fréquentes et la vérité commence à se faire jour.

M. Clément de Ris a profité de ces facilités nouvelles. Il est allé voir les choses par lui-même. Attaché à la conservation du musée du Louvre, son témoignage ne saurait être suspect, lorsqu'il compare ce musée à celui de Madrid, et rend justice à tous deux. Voici le résumé de ses observations: « Au point de vue chronologique, le Louvre est sans égal au monde. Par la quantité de maîtres de toutes les écoles dont il possède les productions, depuis le milieu du XII[e] siècle jusqu'à nos jours, — que de lacunes encore il y aurait à combler! — il offre, sans interruption importante, une série de documents unique pour l'histoire. Le musée de Madrid, au contraire, présente beaucoup de lacunes pour les Écoles Italienne, Flamande, Hollandaise, Allemande et Française; mais il reprend tout son intérêt quand on circoncrit ses observations à l'étude des maîtres dont il a recueilli les ouvrages. Leur talent s'y montre sous toutes ses faces et peut être suivi dans toutes ses variétés, ce qui n'a pas lieu au musée de Paris. Ainsi, pour ne parler que des plus glorieux, il peut montrer cinquante-quatre Breughel de Velours, vingt-deux Van Dyck, dix-neuf Poussin, soixante-deux Rubens, vingt-trois Sneyders, cinquante-trois Téniers, quarante-trois Titien, trente-quatre Tintoret, vingt-cinq Véronèse, dix Wouvermans. Et, chose plus rare encore, c'est que la plupart de ces toiles sont toutes des chefs-d'œuvre. Quant à l'école espagnole, c'est à Madrid, et à Madrid seulement, que l'on peut la connaître, l'étudier et la juger en connaissance de cause. »

Après cette énumération, bien faite pour affriander le lecteur, M. Clément de Ris examine les plus remarquables d'entre ces toiles, cherchant à séparer ce qui est authentique de ce qui ne l'est pas, classant tous les peintres sous la bannière de leur nationalité et de leur école, apportant enfin quelque ordre et quelque clarté dans un catalogue qui n'est que confusion et que ténèbres. M. Clément de Ris ne fait pas d'esthétique, persuadé qu'il vaut mieux, quand on visite un musée, savoir distinguer un original d'une copie, et ne pas s'enthousiasmer pour des œuvres très-secondaires, que disserter sur les principes. Il se contente de juger et de décrire, trop rarement, nous lui en ferons un reproche. Il s'est, en effet, trop fié aux reproductions de toute sorte que les lecteurs pouvaient connaître de certains tableaux du musée de Madrid. Mais s'il s'abstient de toute digression sur la théorie, M. Clément de Ris ne se fait pas faute de juger, de comparer, de classer en peu de mots, les tableaux dont il parle, et il ne manque pas d'occasions de prouver son bon goût, en faisant apprécier les mérites d'œuvres diverses,

sans recourir aux formules admiratives si vite épuisées, et qui deviennent monotones quand elles sont sans mesure. Peut-être seulement ne s'est-il pas assez étendu au sujet de l'école Espagnole, dont il avait sous les yeux les plus magnifiques productions; sans doute parce qu'il a cru devoir garder une juste proportion entre les œuvres de cette école et celles qui se trouvent en face d'elles, au musée de Madrid. Tel qu'il est, le livre de M. Clément de Ris donne une excellente idée de ce musée. Il fera prendre certainement la route d'Espagne à quelques-uns de ses lecteurs, et il sera pour eux un guide fidèle et amusant.

ALFRED DARCEL.

Marseille, 11 mai 1859.

Marseille n'est plus Marseille. Marseille va construire un Musée. Marseille va payer à Puget sa dette de reconnaissance.

Le Musée actuel est contigu à la Bibliothèque publique, et la Bibliothèque est contiguë au Lycée. Ces trois établissements occupent, en se gênant beaucoup, l'ancien couvent des Bernardines. Or, depuis longtemps déjà, le Lycée regardait tendrement la Bibliothèque. En voyant ses salles propices au sommeil, il se disait : « Quels beaux dortoirs on ferait ici! » Et, dans ce double étage de caves où le Musée et l'École de dessin fuient à qui mieux mieux la lumière, il rêvait une chapelle à l'usage de ses collégiens. Le Lycée a réclamé auprès de la ville. Le Ministre a appuyé le Lycée. Bref, la ville cède ce local incommode, et reçoit en échange un vaste terrain vague, pacage habituel des chèvres du voisinage. Là, s'élèvera un grand édifice, comprenant à la fois le Musée, la Bibliothèque et l'École de dessin. Cinq ans sont accordés à la ville pour opérer ce triple déménagement.

Et voilà comment un projet, auquel l'édilité Marseillaise avait refusé le bénéfice de l'utilité publique de première classe, sera exécuté le premier, bien avant les voies charretières, qui ont eu le pas sur lui.

Quant à la dette Puget, Marseille a cru longtemps l'avoir acquittée, parce que le buste de Puget surmonte un abreuvoir placé devant la boutique d'un pharmacien. Mais l'ombre de Puget protestait et réclamait ses arrérages. Plus tard, lorsqu'une statue, qui a coûté moins encore à son auteur, M. Ramus, qu'au donateur, M. Mirès, s'est élevée en face de la Bourse, Marseille encore s'est frottée les mains, se pensant quitte, et à bon marché. L'ombre de Puget protestait toujours. Aujourd'hui enfin la ville se décide à liquider complétement son arriéré d'ingratitude. Elle a résolu de faire mouler en plâtre les chefs-d'œuvres de Puget, qui se trouvent à Gênes et ailleurs. L'initiative de cette généreuse idée appartient au Directeur de l'École. Accueillie avec enthousiasme par le corps municipal, elle a eu l'approbation de M. de Nieuwerkerke. Le gouvernement voudra sans doute partager l'honneur et les frais de l'exécution.

Une salle spéciale, ouverte au château Borely (succursale du Musée actuel), prendra le nom de *Musée-Puget*. Là, au-dessous du médaillon des *Armes du Roi*, enlevé à la façade de l'Hôtel de Ville, où il dépérit rongé par les miasmes du port, sera placé le bas-relief de la *Peste de Milan*, que l'administration de la santé cédera volontiers, pour peu qu'on lui donne un tableau représentant la fièvre-jaune. — « Car, me disait un administrateur, nous avons la *Peste* de David, la *Peste* de Paulin Guérin, le *Choléra* d'Horace Vernet; il ne nous manque que la fièvre jaune. » — Autour de ces marbres se dresseront les deux colosses de l'église Sainte-Marie-de-Carignan, à Gênes, le *Saint-*

Sébastien et le *Saint-Alexandre Sauli*. Le groupe de l'*Assomption*, de l'albergo de Poveri, s'encadrera entre les *cariatides* de l'Hôtel de Ville de Toulon. La gracieuse *Conception* de l'oratoire de Saint-Philippe-de-Néri minaudera devant l'*Andromède*. Au milieu, l'*Hercule Gaulois* contemplera *Milon de Crotone* expirant de douleur, en face du bas-relief d'*Alexandre visitant Diogène*. Quelques œuvres moins importantes, d'un moulage plus facile, compléteront cet ensemble, — les *Lionceaux* de Toulon, l'*Autel de San-Siro* de Gênes, la *Madeleine* de Saint-Sauveur, d'Aix : l'*Ange au bénitier* d'Ollioules, la petite *Flagellation* d'Avignon, etc., sans parler des autres ouvrages en marbre que l'on voit déjà au Musée ou au château Borély, le *Médaillon de Louis XIV*, le *Faune*, le *Médaillon du Grand Dauphin*. Enfin rien n'empêchera d'y joindre les grandes sculptures navales que possède le Louvre.

Tel sera ce Musée, un monument véritable, digne de Puget, digne de sa patrie. Si la ville de Marseille réalise un pareil projet, — et l'obstacle ne saurait venir d'elle, — on pourra lui donner quittance définitive.

LÉON LAGRANGE.

— Le tableau d'Adrien van der Werf, du Musée d'Amsterdam, dont la *Gazette des Beaux-Arts* avait annoncé la disparition, a été retrouvé à Londres, entre les mains des malfaiteurs qui l'avaient si audacieusement enlevé, et restitué au Musée.

— Un nouveau tableau de Raphaël a été, écrit-on d'Allemagne, découvert à Bologne par le professeur Zimmermann. Le roi Louis, père du roi actuel de Bavière, a fait l'acquisition de ce tableau qui sera placé dans la pinacothèque de Munich.

— Une Exposition des beaux-arts aura lieu cette année, à Genève, dans le bâtiment électoral, du 1[er] au 31 août. Les artistes suisses ou étrangers qui voudront bien y prendre part sont priés d'en informer la Commission d'organisation avant le 7 juillet, et de lui adresser leurs envois, du 10 au 20 du même mois, au bâtiment électoral.

— L'Exposition des œuvres d'Ary Scheffer, faite au profit de la caisse de secours de l'Association des Artistes, est ouverte depuis le 10 mai, dans l'hôtel de M. le marquis d'Hertfort, boulevard des Italiens, 26. La *Gazette des Beaux-Arts* rendra compte, dans un de ses prochains numéros, de cette exposition. On y voit 98 tableaux ou portraits de toutes les époques de la vie du peintre, et trois sculptures en marbre. M. Ary Scheffer s'était depuis longtemps retiré des expositions publiques, et il est nécessaire de connaître les productions de ses dernières années avant de porter sur son talent un jugement définitif.

— L'Exposition des œuvres des artistes vivants sera fermée à partir du lundi 16 mai. La réouverture aura lieu le 23 mai. Durant cette nouvelle période, l'Exposition sera ouverte au public de dix à six heures. Le lundi elle n'ouvrira qu'à midi, et ce jour-là le droit d'entrée sera de 5 francs.

Le Rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

CONSIDÉRATIONS SUR LE COSTUME

Nouvelle édition des *Costumes des* XIIIe, XIVe *et* XVe *siècles*, dessinés et gravés par Mercuri, avec un texte explicatif et historique par Camille Bonnard. — Paris, A. Lévy fils.

Le costume est quelque chose de plus que l'habillement de l'homme, c'est aussi le vêtement de ses idées. Ce n'est pas pour rien qu'un calviniste est vêtu de noir, et que la magistrature, en ses solennités, porte une robe rouge. A la manière dont les nations s'habillent, on peut reconnaître leur opinion sur les grands principes qui régissent les sociétés, leurs idées religieuses, leurs lois positives. Entre la démocratie américaine de nos jours et la féodalité du moyen âge, il n'y a pas plus de différence qu'il n'en existe entre le costume des seigneurs d'autrefois et le frac rigide qui revêt tous les citoyens des États-Unis, depuis le Président jusqu'au pauvre nourri par la paroisse. Ainsi, pour qui sait voir, la physionomie morale d'un peuple se révèle dans ses habits tout autant que dans sa littérature et dans le caractère de ses monuments. C'est du reste ce qu'exprime fort bien le mot *costume*, qui signifie en italien l'ensemble des usages, des mœurs et des coutumes d'une nation, y compris ses vêtements, ses meubles, ses armes et tous les accessoires de sa vie. Mais en empruntant ce mot de la langue italienne, les Français lui ont donné un sens restreint; ils l'ont appliqué seulement à la manière de se vêtir, comme si cette différence comprenait à elle seule toutes les autres.

Il faut croire que dans les temps primitifs, les hommes étaient égaux devant le soleil et qu'ils ne songeaient pas à se distinguer entre eux par une façon particulière de se garantir du chaud et du froid. La carte du monde, dessinée par les mers, les fleuves et les montagnes, n'indiquait pas encore des peuples divers, et en attendant que le costume des nations vînt colorer la géographie, il n'y avait sur la terre que l'humanité. Cependant les grandes familles du genre humain se groupèrent sous l'influence des climats qui fut sans doute la première cause de leur formation, et cette influence en prononçant de plus en plus la différence de leurs caractères, amena les différences du costume. Les Orientaux empruntèrent les rayons

du soleil pour en tisser leurs vêtements; les Occidentaux se firent des parures moins éclatantes et composèrent l'harmonie de leurs ajustements de nuances tempérées ; les hommes du midi se défendirent contre un ciel brûlant par l'ampleur et l'aisance de leurs tuniques ouvertes au passage de l'air; les hommes du nord se taillèrent des habits d'une frileuse élégance dans la fourrure des bêtes... Mais bientôt les rivalités s'éveillèrent, les limites naturelles furent franchies par la conquête, la guerre trancha les territoires, et la haine fit plus pour constituer les peuples que n'avaient fait les éléments et les climats; elle marqua entre eux des séparations plus hautes que les montagnes et plus profondes que les mers. Les nationalités, devenues militaires, se distinguèrent alors par leurs armes ; les hommes firent consister leur luxe dans les instruments de mort; ils accusèrent leur personnalité, ils montrèrent leur grâce par la manière originale dont ils tuaient leurs semblables.

Dans la suite des siècles, des démarcations s'établirent, non plus entre les nations seulement, mais entre les individus d'une même nation, et elles se traduisirent encore par les variétés du costume. Aux inégalités du droit, répondirent les inégalités du luxe. Les malheureux furent élevés à fabriquer la soie, le velours, le brocart, les dentelles pour ceux-là mêmes qui les opprimaient. Les distinctions sociales prirent une forme visible et palpable dans la coupe du justaucorps et du manteau; les nobles furent nobles depuis le sommet de leur coiffure jusqu'aux talons de leurs souliers, et les vilains furent vilains depuis leurs bonnets jusqu'à leurs sabots. Ce n'est pas tout : les professions voulurent se distinguer à leur tour, et à défaut de la noblesse personnelle, elles se créèrent une noblesse collective; elles eurent leurs devises, leurs armoiries, leur bannières, leurs costumes; et ces costumes, dans une même profession, varièrent encore d'un pays à l'autre. Le marchand affecta de porter à sa ceinture une bourse de cuir; le médecin ajouta l'imposante austérité de ses habits à la gravité voulue de son maintien; l'apothicaire de Florence ceignit un turban rouge; le notaire de Sienne mit un chaperon violet; le basochien de Paris se coiffa d'un bonnet unicorne, enjolivé de boutons ou rehaussé d'une plume de coq; enfin, par ordonnance de nos lieutenants de police, les courtisanes durent porter une ceinture dorée, sans doute pour faire comprendre combien eût mieux valu pour elles une bonne renommée.

Il est remarquable que partout le caractère des époques se reflète immédiatement dans les costumes, et cette loi se vérifie surtout dans notre histoire de France. Chaque règne imprime son cachet sur la forme des vêtements de la nation. Sous François I[er], par exemple, et sous les Valois, on s'habille pour les tournois, le bal et l'amour, je veux dire pour la

galanterie; le costume est leste, élégant, cavalier, artiste. Au commencement du XVIIe siècle, il devient plus digne et plus lourd, sous l'influence de l'Espagne, qui était aussi enflée dans ses habits que dans sa littérature et son langage. Sous Louis XIV, tout est rangé, ordonné, classé selon les lois d'une étiquette de plus en plus sévère. La toilette est régentée comme le commerce, l'industrie et la littérature; les modes ont leurs lois tout comme les consciences. Sans parler de ces distinctions pompeusement grotesques, telles que les justaucorps *à brevet*, qu'imagina Louis XIV pour nuancer la courtisanerie autour de sa très-haute personne, le costume de la bourgeoisie fut soumis à des ordonnances qui, pour n'être écrites nulle part, n'en étaient pas moins observées. On devait porter en hiver les velours, les satins, les ratines et les draps; au printemps les silésies et les camelots, et les taffetas en été. La règle des trois unités, Dieu me pardonne! n'était pas plus rigoureuse que l'obligation de prendre les fourrures à la Toussaint, de quitter les manchons à Pâques et le point d'Angleterre après Longchamps. Au dix-huitième siècle, le costume fut naturellement modifié selon l'esprit du temps. Il est clair que les perruques du grand siècle eussent embarrassé Fronsac dans ses équipées. Pour escalader les murs des couvents et rosser le guet, il fallait être armé à la légère; on s'habilla donc avec moins de solennité et plus de grâce. Bientôt l'exemple de passer par-dessus les lois de l'étiquette, vint de la cour elle-même. Marie-Antoinette, fatiguée de l'esclavage que lui imposait la royauté, osa se défaire à son petit-lever de cette tournure qu'on appelait alors des paniers et quelquefois d'un nom plus vif. La liberté du costume entra ainsi dans le palais de Louis XVI, et prit place sur le trône, entre une reine grâcieusement laitière et un roi naïvement serrurier.

Enfin, la révolution française éclata et avec elle les principes d'égalité se répandirent dans le monde. Le costume, qui était le côté voyant des distinctions sociales, fut ramené par les uns à une simplicité significative, par les autres à une austérité qui ne tarda pas à dégénérer en affectation. Le tiers-état avait paru dans la procession des états-généraux, gravement vêtu de noir, et les nobles avaient bientôt renoncé non-seulement à leurs priviléges, mais à la richesse et à l'élégance de leurs habits. Sous la Convention nationale, quand la révolution fut démocratique, le luxe devint suspect, les recherches de la toilette furent regardées comme un signe d'aristocratie, et il fallut au chef de la Montagne un rare courage pour oser, en pleine séance des Jacobins, jeter par terre le bonnet rouge, et pour conserver, au plus fort de la tempête populaire, son costume aussi soigné, aussi apprêté que celui d'un marquis d'autrefois, son habit nankin rayé vert, son gilet à fleurs et son jabot en point d'Alençon.

Depuis cette grande et terrible époque, en dépit de toutes les réactions, l'égalité s'introduisit dans les idées et dans les mœurs, et elle se fit reconnaître à l'uniformité de l'habillement. Les Français, qu'on avait proclamés égaux devant la loi, sont égaux maintenant devant le peintre, et le dix-neuvième siècle a vu s'établir en France cet invariable, ce triste habit noir dont la mode s'est étendue peu à peu sur toute l'Europe comme une vaste tache d'encre; mais que dis-je? l'habit noir n'est pas une mode, il s'en faut; c'est une idée, c'est presque un principe, et voilà tantôt un demi-siècle que cette manifestation triomphe de toutes les résistances de l'ancien monde, de toutes les velléités de distinction, de toutes les vanités. Le niveau passé sur les citoyens d'un même état passe aujourd'hui sur les divers peuples, et ce qui était en France un signe d'égalité, devient en Europe un symptôme de cosmopolitisme. Allez à Venise, vous n'y verrez plus ces jeunes seigneurs qui se promenaient sous les arcades des Procuraties, nonchalamment enveloppés d'un manteau de taffetas rose, ni ces Pregadi qui traversaient la place Saint-Marc pour se rendre au Sénat, tenant à la main un béret noir. Allez à Madrid, vous y trouverez les Grands d'Espagne vêtus comme nos agents de change, et peut-être même habillés par les tailleurs qui étalent à la montre de nos boulevards des pantalons faits d'avance pour des jambes inconnues, et des gilets qui attendent le chaland à bras ouverts. Allez à Édimbourg, vous serez surpris de n'y pas voir ce costume écossais si complaisamment décrit par Walter Scott, et dont la tradition ne s'est guère maintenue que dans les régiments de l'armée anglaise et parmi les chevriers des montagnes. Visitez Amsterdam, Berlin, Pétersbourg, Vienne, Genève, Milan, Rome, Naples : tant de peuples différents de race, de religion, d'idées et de mœurs, vous apparaîtront dans le même appareil sous des climats complétement divers. Ces costumes que Le Prince allait dessiner en Russie pour en faire des eaux-fortes si vives ou des imitations de lavis si colorées, ces bonnets phrygiens et ces lâches vêtements du lazzarone qui étaient naguère encore les mêmes que du temps de Masaniello et de Salvator, ces courtes vestes en drap puce rehaussées de boutons à la hussarde, que, dans mon enfance, j'ai vu endosser aux paysans Corses par-dessus leur ceinture... tout cela tend à disparaître, tout cela disparaît. Le monde échappe aux coloristes et se couvre d'une teinte plus unie et plus austère qu'une grisaille. La chaleur et le froid pourront bien modifier les détails de l'ajustement, mais il ne changeront rien à la base uniforme du costume de l'Europe et des Amériques. Une fourrure de plus, une cravate de moins n'empêcheront pas l'affreuse redingote et le triste paletot de recouvrir les épaules du Suédois comme celles du Portugais. Hélas! l'esprit réformateur est allé



Portrait de Cimabué, dessiné par Mercuri dans son ouvrage, d'après une peinture de Simon Memmi, qui est dans l'église Santa-Maria-Novella de Florence.

jusqu'à découronner les Orientaux de ce magnifique turban dont la forme et l'usage remontaient aux patriarches de la Bible, et sous le nom de *fez*, les Turcs ont adopté par ordre un chapeau de drap mou, qui, en attendant qu'on le teigne en noir, est une simple transition pour arriver à l'horrible coiffure que le langage familier de nos artistes a si bien flétrie.

Nous ne parlons pas ici du costume des femmes : celui-là n'a aucune importance historique, parce qu'il naît des caprices d'une matinée et qu'il dure moins qu'un quartier de lune. Les principes d'une société ne sauraient être extérieurement exprimés par une chose aussi variable que la mode des femmes. Au lieu de représenter une convenance générale, la mode n'est le plus souvent que le triomphe d'une fantaisie individuelle. Toute une nation féminine est capable de se condamner au ridicule pour ce qui a été un moment la grâce des reines d'un jour. On ne saurait donc raisonnablement chercher une cause à ces formes changeantes, si ce n'est l'éternelle envie de plaire. Les vêtements des femmes sont des armes préparées pour les continuelles escarmouches du combat de la vie, et rien de plus heureux que le mot de Jean-Paul : « Les femmes, comme les soldats, jettent leurs armes quand elles se reconnaissent vaincues. » Quant aux costumes militaires, ils ont une bien autre signification; leur persistance montre clairement que le principe de la guerre a toujours des racines profondes dans ce vieux sol labouré par la philosophie de tant de siècles. Si l'Europe en redingote témoigne de la fraternité des nations, les uniformes russes, allemands, anglais, les soldats autrichiens vêtus de blanc, et nos fantassins en pantalon garance, disent assez que la paix du monde n'est encore qu'un rêve. Et cependant, chose curieuse à observer ! les plus acharnés ennemis s'empruntent parfois leur costume. Nos zouaves, par exemple, sont équipés à l'africaine, et les troupes de Giulay doivent être très-surprises en ce moment de se voir attaquées par des Parisiens vêtus en Arabes. Ainsi, jusque dans leur manière de s'armer l'une contre l'autre, les nations accusent le mélange qui doit un jour les réconcilier et les confondre.

Que si nous considérons maintenant le costume sous le rapport de l'art, nous le verrons suivre les mêmes phases que dans l'ordre historique. Les plus anciens monuments de sculpture, les peintures des vases grecs et des vases étrusques nous montrent des représentations de la figure humaine, ou dans sa nudité ou avec un vêtement qui n'a rien de la précision d'un costume. L'art grec, dans son épanouissement le plus beau, recouvre ses héros et ses dieux d'une simple draperie qui n'a rien de spécial, rien qui se rapporte plutôt aux mœurs d'un pays qu'à celles d'un autre. De même que la forme chez les Grecs est absolue, de même la draperie est dans leurs

sculptures le vêtement abstrait de la forme. C'est seulement aux époques inférieures ou de décadence que l'art romain modela des costumes dans les bas-reliefs; on vit des Daces vaincus, des Sarmates dessinés sur la Colonne Trajane et sur les arcs de triomphe de Septime-Sévère et de Constantin, avec leurs brayes froncées à la cheville et leurs sayons barbares. Le moyen âge, dont l'art procédait d'une imitation naïve, fut très-attaché à la reproduction des habits du temps. Les peintures des manuscrits et des vitraux en sont remplies. On retrouve la même préoccupation dans les œuvres de la Renaissance italienne, avant qu'elle ne se fût dégagée entièrement de l'esprit gothique. Les fresques du Campo-Santo, de Pise, auxquelles ont travaillé plusieurs générations de peintres, sont une mine de renseignements curieux sur les costumes de la Toscane. Depuis Giotto jusqu'à Gentile Bellini et même jusqu'à Giorgion, les plus grands artistes de l'Italie tirèrent un très-heureux parti de l'observation des vêtements si pittoresques et si finement nuancés de leurs contemporains. Mais lorsque l'art fut arrivé à son apogée avec Michel-Ange et Raphaël, on le vit dépouiller complétement cette habitude, qui avait persisté chez le Pérugin, de composer un tableau avec des portraits et d'en habiller les personnages selon la mode du pays. Raphaël lui-même, dans le *Sposalizio*, avait obéi aux anciens usages; mais lorsque son génie se fut développé jusqu'au sublime, lorsqu'il peignit l'*École d'Athènes*, il sentit ce qu'il y avait de mesquin à revêtir des figures héroïques de costumes modernes, à mettre la chemisette d'un Médicis aux personnages de l'Évangile, à donner aux jeunes assistants du mariage de la Vierge, les chausses collantes et le toquet d'un page des Borgia. Aussi l'*École d'Athènes* est-elle conçue, sous le rapport des draperies, comme l'eût été une composition d'Apelles; les vêtements y présentent le caractère général, absolu que leur avaient imprimé les Grecs dans leurs ouvrages d'art. De même, les Prophètes de la chapelle Sixtine sont enveloppés de manteaux qui n'ont pas été coupés par les tailleurs de Rome, mais imaginés, taillés et ajustés par le génie de Michel-Ange. Le grand art n'admet que les figures nues et les figures drapées, il n'admet pas le figures *costumées*. Il ne connaît ni le satin, ni le velours, ni le taffetas, ni le brocart. La spécification des étoffes appartient à ce style inférieur que nous appelons le *genre;* on peut donc être assuré qu'un artiste qui recherche l'exactitude des costumes restera dans les régions secondaires de son art, et que les sujets où cette exactitude est commandée ne sont pas ceux qui comportent le plus grand style. Et cette vérité n'a pas cessé encore d'être comprise, car aujourd'hui même, vous ne trouverez pas de costumes dans les peintures héroïques de M. Ingres, ni dans les

plafonds de M. Delacroix, ni dans ces cartons palingénésiques de Chenavard, mâle et profond discours sur l'histoire universelle, ni dans ces belles et pâles fresques d'Hippolyte Flandrin, dont les figures passent sur les murs de l'église comme des ombres heureuses, vêtues de la lumière des limbes.

De nos jours, cependant, la connaissance du costume, dans la grande acception du mot, est devenue en peinture une nécessité. A la suite du mouvement que nous apporta le romantisme, l'archéologie a fait de tels progrès, qu'il n'est plus permis d'ignorer les moindres concordances du costume historique. Paul Delaroche a été parmi nous le représentant le plus notable de ce style qui s'enrichit de détails, qui emprunte son intérêt des usages, des vêtements, des ustensiles, des armes d'une époque. Personne n'a plus utilement remué le mobilier de l'histoire, personne n'a spécialisé davantage les habits ou les armures de ses héros; et, il faut bien en convenir, ce soin minutieux donné aux détails que d'autres eussent tout exprès négligés, fut en grande partie la cause du succès de Paul Delaroche. On aimait à reconnaître dans l'*Assassinat du duc de Guise* les tentures, les moulures de l'appartement de Henri III, son prie-Dieu, son bois de lit, ses courtines de soie, et le pourpoint du Balafré et le manteau court des Mignons. Ainsi restituée avec la savante fidélité, avec le goût parfait qu'y aurait su mettre M. Duban, cette chambre du château de Blois, où s'était consommé le meurtre, appelait, retenait tous les spectateurs du Louvre; on croyait y être, on y était. En abordant ainsi par le côté imprévu des accessoires les acteurs de son drame, Paul Delaroche spéculait fort juste sur l'impression qu'éprouveraient le plus grand nombre à toucher au doigt, par exemple, les gants décousus de Cromwell, son justaucorps usé par le haubert, son feutre poudreux. Il est moins facile, en effet, de comprendre le caractère historique d'un héros par sa physionomie, son attitude ou son action, que de s'en faire une idée d'après les détails de sa personne et de le saisir dans l'intimité de ses habitudes. Voilà pourquoi le costume joue un si grand rôle maintenant que le sens du grand art nous échappe et s'en va, maintenant que nous avons élevé le genre anecdotique aux proportions de l'histoire, et que, faute de pouvoir atteindre aux degrés supérieurs de l'art, nous agrandissons l'importance de l'art inférieur.

Quoi qu'il en soit, il n'est plus possible aujourd'hui de réagir contre cette tendance universelle. Sans doute on peut encore peindre, comme l'a fait Prudhon, la mythologie antique; on peut trouver encore de la majesté au Jupiter d'Homère, de la grâce à Vénus, et il n'est pas défendu de rajeunir ces belles divinités dont la légende s'appelait autrefois une poésie (*vi mando la poesia di Venere*, écrivait le vieux Titien)... Mais tant



Costume dessiné par Mercuri dans son ouvrage, d'après un tableau de Lucas de Leyde qui est à l'Académie de Pise.

que nos peintres voudront mettre en scène l'histoire moderne, il faudra bien, puisque cette histoire est habillée jusqu'au menton, qu'ils nous la montrent dans la vérité de son costume. Qui oserait, grand Dieu ! braver l'archéologie et l'éthnographie modernes, affronter les foudres de l'école des Chartes ? Au point où nous en sommes, les petites erreurs seraient moins tolérées que les grandes; car il est permis, hélas! de se tromper sur l'esprit des choses, mais non sur la lettre.

Il faut donc regarder comme essentiellement utiles aux artistes, les ouvrages où l'on peut puiser l'érudition obligée du costume proprement dit, et de ce qu'on entend par *costume* en général. De tous ces ouvrages, il n'en est pas de mieux conçu, de plus délicatement exécuté que les *Costumes de Mercuri* publiés par Camille Bonnard avec un texte explicatif et historique. Pourquoi cet ouvrage est-il peu connu, même des artistes? Nous aurions de la peine à l'expliquer. L'époque de sa première publication était on ne peut plus opportune : c'était en 1829, au moment où le romantisme envahissait tout. On n'entendait parler que de pourpoints, de crevés, de bouffantes, de la simarre du podestat, des souliers à la poulaine du petit Jehan ; on n'était pas décemment meublé si l'on ne possédait un vieux dressoir ou une crédence, et il ne convenait pas de boire autrement que dans des hanaps. Toutefois les *Costumes de Mercuri* n'eurent pas le succès qu'on en devait attendre, soit à cause de leur prix élevé, soit par l'incurie des éditeurs. En 1845, une édition nouvelle fut publiée, et celle-là n'eut pas non plus de retentissement. Elle demeura presque enfouie dans la maison de commerce qui en avait acheté les planches, et qui était occupée alors à répandre dans le monde entier quatre-vingt mille exemplaires des *Souvenirs* et *Regrets* de M. Dubufe. Quelques années auparavant, nous étions le très-humble élève de MM. Calamatta et Mercuri dans leur atelier commun, situé au coin du passage Tivoli et de la rue de Londres. Là nous vîmes souvent revenir sous le châssis du graveur, ces cuivres des *Costumes*, que Mercuri retouchait et complétait, tout en travaillant à la *Jane Gray* de Paul Delaroche, et à la *Sainte Amélie* qu'il modelait au moyen des ingénieuses égratignures de sa fine pointe. Il nous souvient à ce propos qu'un jour comme nous disions à M. Mercuri qu'il était accusé de lenteur dans l'exécution de ses gravures, il retourna la planche de *Jane Gray*, et il nous montra, sur le cuivre, des entailles qui marquaient le nombre de jours qu'il y avait déjà employés. « Vous le voyez, nous disait-il, personne ne ferait en si peu de jours tant de besogne; » et, en effet, le nombre des entailles était peu considérable; mais je ne sais comment cela s'est fait, la planche de *Jane Gray* est restée vingt-quatre ans sur le chantier, et Paul Delaroche est

mort sans avoir vu quels prodiges de talent on avait dépensés à le traduire.

Ce graveur illustre, qui se croyait diligent et qui n'était qu'admirable, M. Mercuri a fait du livre des *Costumes* une suite d'autant plus curieuse qu'elle est remplie de portraits de personnages fameux, tirés des peintures les plus authentiques. En parcourant l'Italie, en visitant, pour y chercher la matière de leur ouvrage, les églises, les couvents, les palais, les musées, les bibliothèques, les hôpitaux et autres monuments publics, Mercuri et Bonnard se sont attachés de préférence aux peintures qui représentaient des figures historiques, telles que Cimabué, Platina, Sixte IV, Éléonore de Portugal, Côme de Médicis, le duc d'Urbin, Charles d'Anjou, Maximilien I[er] en son armure et sur son cheval de bataille, Pétrarque couvert d'un capuchon rouge bordé d'hermine, et Laure dans une pudique robe montante de damas vert brodé d'or. La curiosité du lecteur sera satisfaite, non-seulement par la vue, des ajustements gracieux, variés et pittoresques, dont se compose la toilette de trois grands siècles, et par la rencontre de certains portraits précieux qu'on chercherait vainement ailleurs, mais encore par le plaisir de connaître le style de ces premiers maîtres de la Renaissance italienne, que nous avons beaucoup trop sacrifiés aux grands maîtres du XVI[e] siècle. A chaque feuillet que nous tournons dans ce beau livre, nous nous trouvons en présence d'un fragment de quelque ouvrage célèbre. Peintures murales, sculptures des mausolées, statues, miniatures, médailles, monnaies, tous les monuments de l'art ont été consultés, contrôlés par un amateur plein de zèle et de savoir, et copiés d'un crayon ferme, expressif et délicat, par un artiste qui s'est placé, depuis, au premier rang de la gravure en Europe. Ici, ce sont les fresques de Spinello Aretino et de Benozzo Gozzoli dans le Campo Santo, de Pise : Mercuri en a détaché des costumes charmants, celui d'un jeune écuyer en soubreveste jaune changeante, avec une ceinture verte mêlée d'or et des éperons d'argent, et celui d'un noble Florentin coiffé d'un chaperon violet à bourrelet blanc, duquel pendent de longues oreillettes de mousseline qui s'enroulent comme une écharpe autour du bras. Là, c'est une peinture de Piero della Francesca qui a été enlevée du mur et transportée au Vatican dans la Galerie des tableaux : Mercuri en a extrait les deux principales figures, celles de Sixte IV et du savant Platina, qui fut le premier bibliothécaire du Vatican. Plus loin, ce sont les fresques que Pinturicchio exécuta dans la sacristie de Sienne, avec l'aide du jeune Raphaël : Mercuri en a tiré le costume d'un page en chlamyde, qui tient à la main une toque écarlate, et l'uniforme d'un officier de la cour de Frédéric III. Parmi les précieuses décorations de la chapelle des Espagnols à Santa-Maria-Novella de Florence, Mercuri a distingué le

portrait de Cimabué peint par Simone Memmi, et il a dessiné ce portrait avec toute la naïveté de l'original. Le maître de Giotto est représenté avec un court manteau blanc brodé en or, et la tête couverte d'un capuchon, de la pointe duquel pend un cordon également en or. C'est encore à Simone Memmi que sont empruntés les portraits de Pétrarque et de Laure, qu'il nous souvient d'avoir longtemps regardés dans cette même église de Santa-Maria-Novella, que Michel-Ange appelait l'*épouse*, église adorable qui ne sera jamais oubliée de ceux qui l'ont vue.

Les peintures de Luca Signorelli qui se voient à la chapelle Sixtine, celles de Filippino-Lippi, qui décorent l'église de la Minerve, un tombeau sculpté par Mino da Fiesole dans la même église, les tableaux de Vanni et d'Ambrogio Lorenzetti à l'Académie des beaux-arts de Sienne, les miniatures de Sano di Pietro à la Bibliothèque de cette ville, tout ce que la Lombardie et l'État de Venise renferment de docnments peints sur muraille ou sur toile, gravés dans le cuivre, ciselés dans la pierre ou enluminés dans les manuscrits, tout cela est dessiné avec précision et avec grâce, tout cela est très-vivement et très-finement mis en couleurs dans l'ouvrage de Mercuri et de Bonnard. Il n'est pas de mine plus riche à exploiter pour les peintres du genre historique, pour les dessinateurs d'illustrations, pour les érudits, les archéologues, les amateurs.

Mais un tel livre s'adresse particulièrement aux artistes dramatiques et aux directeurs de la scène, dans les grands et petits théâtres. Là, il faut l'avouer, la fidélité du costume est de toute rigueur, et c'est même un indispensable élément de succès; le public est maintenant si instruit en cette matière, et partant si difficile, que les infractions d'un directeur, les hérésies d'une cantatrice sont sur-le-champ relevées avec amertume. Il n'y a pas cent ans, on représentait *Sémiramis* dans un palais d'architecture corinthienne, dont les jardins étaient remplis de plantes d'Amérique. On jouait *Mérope* avec une robe de pou-de-soie noire, et *Phèdre*, avec cette coiffure à la française que madame Vestris ne voulut jamais quitter, même après la Révolution. Les héros d'Homère et les dieux de l'Olympe se présentaient en habit brodé, l'épée au côté. Vénus arrivait sur la scène en paniers, et on la trouvait charmante; Flore avait soin de poudrer son toupet, et Mars ne pouvait se montrer qu'avec une perruque à la brigadière. Voltaire et M. de Lauraguais furent les premiers à protester contre un tel oubli du sens commun. Lekain essaya la réforme et il se crut être très-hardi en introduisant la peau de tigre dans les rôles de Sarmates. Mais ce furent mademoiselle Clairon, dans l'*Orphelin de la Chine*, et Talma, dans le *Charles IX* de Chénier, qui véritablement inaugurèrent le costume. Depuis, que de recherches, que d'études, que de scru-

pules ! Les pièces de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas ont si bien formé le public en fait de costumes, qu'il est des époques et des drames pour lesquels les spectateurs en blouse de l'Ambigu et des Délassements seraient d'une orthodoxie inexorable.

Pour en revenir à la question d'art, je veux dire à la peinture, que l'importance du costume soit une marque de progrès ou un signe de décadence, il n'en est pas moins vrai qu'il n'est plus permis à un peintre d'ignorer ces convenances historiques, ou de les négliger dans les sujets qui les comportent. Maintenant, où nous conduira l'archéologie, et quelle sera son influence définitive sur la peinture? C'est ce qu'il importerait d'examiner, mais la question est vaste, et nous ne pouvons ici qu'en toucher un mot. Autrefois la peinture n'était pas conseillée par l'érudition, mais elle était inspirée par le sentiment. La science du peintre consistait à bien peindre. Il pouvait se tromper sur un détail d'ajustement, tomber dans l'erreur relativement à l'histoire naturelle, ou à la géographie ou à la chronologie, mais il savait modeler une figure, éclairer son tableau, mettre chaque chose à son plan et faire un ensemble. Paul Véronèse commettait des anachronismes monstrueux, dont il ne s'inquiétait guère au surplus; mais c'était un décorateur éblouissant, merveilleux, et même dans certaines circonstances, il devenait un peintre expressif et plein d'âme. Lesueur s'est trompé lorsqu'il a revêtu les cardinaux de la pourpre romaine, à une époque où ils ne portaient pas encore ce pompeux costume, mais il n'en a pas moins fait un des tableaux les plus attachants de sa belle suite de la *Vie de saint Bruno*. Joseph Vernet ne comptait pas les cordages, les clous et les chevilles de ses navires, mais il en connaissait le mouvement et les allures, et il savait nous intéresser vivement à ses *tempêtes*, à ses *naufrages*. Ruisdael n'était pas un naturaliste, mais il répandait sur ses paysages une mélancolie qui les rend sublimes... Oui, cela est triste à dire, les exigences du costume et de l'érudition ne sont venues qu'aux époques de décadence. Le seul Nicolas Poussin a su profiter de ses connaissances en les subordonnant aux grandes lois de son art; il s'en est servi, non pour les montrer, mais pour augmenter l'intérêt de ses tableaux, pour fortifier l'impression qu'ils devaient produire. Ainsi comprise, l'archéologie est sans doute une ressource de plus pour l'artiste; mais ce n'est pas autre chose, et encore en faut-il user discrètement. Aujourd'hui, la peinture a une tendance trop évidente à se spécialiser, à se rapetisser de plus en plus dans la recherche des minuties; elle abandonne les grandes idées pour les petits moyens; elle ne voit dans l'histoire que des anecdotes, elle se complaît dans les accessoires, elle exagère l'importance de certains détails étrangers à son domaine, et la plupart de nos peintres,

semblables à des rhéteurs qui se paient de mots, aimeraient mieux manquer l'expression d'une figure que de ne pas peindre un bras de fauteuil dans le style rigoureux du temps... Un jour viendra peut-être où la peinture, armée de toutes pièces, enrichie par les inventions matérielles de la science, aidée au besoin par la photographie qui semble venue tout exprès pour faire sentir la supériorité de l'art; un jour viendra, disons-nous, où la peinture, revenant aux grandes traditions avec plus de lumières, se relèvera pour entrer dans une carrière nouvelle, pour accomplir de nouvelles destinées. Suivant alors la marche du genre humain vers l'unité, elle remontera des détails à l'ensemble, du relatif à l'absolu; elle regardera un peu moins au pourpoint et un peu plus à ce qu'il recouvre; elle n'aura plus à représenter des Français, des Italiens ou des Allemands, mais des hommes; elle étudiera ce poëme du corps humain qui résume à lui seul toutes les harmonies de la nature, pour y chercher, non plus le caractère de telle ou telle classe d'individus, mais le caractère de l'humanité, et rejoignant ainsi les époques radieuses où l'art atteignit au sublime, elle retrouvera la beauté absolue de la forme, qui réside dans le nu, et la beauté absolue du vêtement, qui est dans la draperie.

CHARLES BLANC.

SALON DE 1859

IV

Le naïf chroniqueur qui a raconté heure par heure les derniers moments de Louis XIV, rapporte que, bien que le roi parût déjà privé de sentiment et presque entièrement envahi par la mort, ses lèvres conservèrent longtemps une sorte de mouvement mécanique, et répétèrent tout haut, sans que l'esprit pût les comprendre, les paroles d'une prière suprême. La peinture religieuse en est un peu au point où en était Louis XIV agonisant. La puissante influence des habitudes, l'autorité des leçons apprises, la force d'une impulsion persistante, la maintiennent encore et lui font un semblant de vie : elle a l'air d'exister, d'agir et d'exprimer quelque chose ; mais, quand on examine de près, on voit bien qu'il n'y a dans cette apparence d'activité qu'un mouvement irraisonné et, pour ainsi dire, automatique : évidemment, le cœur n'y est plus.

Ainsi se vérifient les prévisions de quelques esprits clairvoyants qui, il y a déjà bien des années, se refusaient à admettre que les tentatives de restauration archéologique essayées par quelques artistes curieux pussent véritablement aboutir, et qu'il fût possible de refaire, — après les aventures que l'on sait, — de la peinture religieuse comme celle d'Orcagna, de Fra Angelico, de Benozzo Gozzoli et de tant d'autres maîtres vénérables. Le violent effort de réaction tenté par Overbeck a pu réussir — pour un temps — dans la gothique Allemagne ; mais ce n'est pas en France que l'esprit remonte le courant de l'histoire, et ceux qui, parmi nous, ont essayé une œuvre pareille, doivent aujourd'hui se convaincre de l'inanité de leur rêve. Eh quoi ! parce que le christianisme s'est admirablement exprimé, au quinzième siècle, par un système de peinture dont nous admirons la sincérité parfaite, la grâce attendrie, la pénétrante candeur, il faut conclure que l'art moderne est condamné à recopier, en les appauvrissant, les types si religieux et si purs créés par les puissants initiateurs des derniers jours du moyen âge ! La pensée se refuse à admettre d'aussi rigoureuses

conséquences; et ceux-là même qui ont voulu mettre en pratique ces désolants principes, les condamnent par leurs œuvres et sont obligés de les violer, s'ils veulent rester vivants. Nous sommes toutefois disposé à reconnaître que cette sérieuse étude d'un art abrogé n'aura pas été sans utilité : il ne faut pas aimer tout, mais il faut tout connaître, et, lorsqu'il s'agira de restaurer ou de compléter la décoration d'une église de la grande époque ogivale ou du temps intermédiaire, on trouvera aisément une petite armée de peintres qui rempliront dignement leur office. Dans un siècle qui achève les monuments du passé et qui malheureusement les copie souvent, un pareil talent peut trouver un utile emploi.

Parmi les maîtres, illustres ou seulement connus, qui pratiquent encore la peinture religieuse, aucun n'a exposé cette année. M. Hippolyte Flandrin, qui a parfois apporté dans ce genre de peinture un sentiment si grave et si recueilli, s'est borné à envoyer des portraits, dont nous aurons bientôt à parler. Mais il est représenté au Salon par quelques-uns de ses disciples ou de ses adhérents. M. Charles Timbal, qui n'a point subi directement l'autorité de cet enseignement sévère, est pourtant l'un de ceux qui, le maître étant absent, peuvent davantage y faire songer. Chargé d'exécuter dans l'église de Pierrefitte une importante frise, il n'a pu nous donner qu'une réplique, au quart de l'exécution, de sa peinture originale : il y montre l'*Église triomphante*, composition symétrique où l'on voit les douze Apôtres, uniformément vêtus de blanc et tenant en main des couronnes, à genoux et adorant le Christ transfiguré. Bien que, par je ne sais quelle velléité d'imitation systématique, M. Timbal ait cru devoir cerner durement les contours de ses figures, bien que le vêtement du Christ — robe rose relevée d'une draperie d'un bleu vif, — détone et inquiète un peu le regard, une grande sérénité de sentiment distingue cette frise : dans les groupes d'apôtres agenouillés de chaque côté du Dieu clément, il y a une harmonie douce et voilée; en outre les têtes sont expressives, les attitudes sont simples et d'un goût élevé, et ici l'onction tient lieu de caractère.

Dans le genre du pastiche archéologique, une mention est due à M. J. Tissot, — Jacobus Tissot, s'il vous plaît, — qui, dans deux peintures exécutées à la cire et d'une tonalité éteinte et mate, montre ici saint Jacques le Majeur et saint Bernard, là saint Marcel et saint Olivier : les airs de têtes sont très-délicats, et l'auteur paraît avoir compris les leçons de son maître, M. Flandrin. *La Promenade dans la neige* est aussi une réminiscence d'un assez piquant archaïsme. M. Tissot aurait dû naître au temps où l'on enluminait des missels.

Mais notre sentiment est qu'il y a, dans ce jeu d'imitation servile, un

peu d'enfantillage, et nous ne voulons pas nous y arrêter plus longtemps. Notre embarras d'ailleurs est bien grand pour trouver parmi les tableaux religieux du Salon quelque œuvre digne d'une longue étude. L'école académique déserte peu à peu les sujets de l'Évangile ou de la Légende dorée, et elle fait bien, car elle ne s'y est jamais trouvée bien à l'aise. Le *Baptême de Jésus-Christ*, de M. Biennoury, ancien élève de l'école de Rome, est l'œuvre d'un pinceau zélé, mais singulièrement lourd; dans sa gamme violacée, cette composition ne semble pas avoir été peinte sur une toile, mais taillée dans de l'agathe ou du porphyre. M. Landelle, qui mêle Ary Scheffer et Delaroche, cherche le sentiment et la grâce. On a déjà parlé du *saint Jérôme*, tableau de début de notre confrère M. Théodore Delamarre, un peintre lettré dont on se rappelle avoir lu d'intéressants articles sur l'école espagnole. C'est une bonne étude, et la tête du saint ne manque pas d'un certain rayonnement extatique; mais, pour juger M. Delamarre, nous attendrons qu'il se soit mesuré avec des sujets plus compliqués, et que, prenant l'art au vif, il ait, dans un cadre moins restreint, dit son mot sur des motifs d'une actualité plus palpitante. Du reste, la peinture religieuse est à ce point hésitante et troublée, qu'elle va demander des inspirations aux maîtres les moins imitables. Elle ne sait vraiment à quel idéal se vouer. Qui le croirait? M. Pilliard, qui habite Rome et qui vit en communion constante avec les peintres les plus vénérés, s'écarte des purs sentiers, et, dans *la Crèche*, il combine, pour la plus grande joie des religiosités mondaines, Carle Maratte et Sasso Ferrato.

Nous pourrions multiplier les exemples; mais les œuvres que nous avons citées prouvent que, parmi toutes les branches de l'art, nulle plus que la peinture religieuse n'aurait besoin de reverdir : il lui faut le rajeunissement d'une séve nouvelle. La stérilité est évidente, le déclin visible. Pourquoi?... C'est une trop grosse question pour l'aborder en courant. Qu'il nous suffise de constater que, si les peintres restés fidèles en apparence à cette forme de l'art, y montrent une main si peu résolue, un cœur si distrait, l'indifférence du public est plus manifeste encore. La peinture d'église, qui, il y a quelques années, groupait autour de ses productions un vivant faisceau de curiosités ferventes, a peu à peu perdu presque tous ses adhérents. Ni les encouragements de l'État, ni les subsides des corporations religieuses ne peuvent parvenir à la tirer de sa langueur. Ce n'est plus qu'un art d'agrément, une rhétorique qui n'intéresse que quelques virtuoses. Le moindre épisode de l'histoire contemporaine, une mère qui embrasse son enfant, un arbre dont le vent d'automne agite les feuilles, la peinture de genre en un mot et le paysage, passionnent plus les curiosités de la foule que les représentations des

scènes augustes de la vie des saints; évidemment l'intérêt s'est déplacé, les préoccupations sont ailleurs. S'il est vrai que l'art d'un peuple soit la manifestation visible de ses émotions intérieures, et doive un jour porter témoignage de sa foi, je crains bien qu'à l'heure suprême nous ne soyons tous durement jugés. La parole implique l'existence de la pensée, et si les hommes de ce temps ont gardé le silence, on croira que c'est parce qu'ils n'avaient rien à dire.

A cette situation, si fâcheuse au point de vue de l'art, il y a un remède peut-être. Mais assurément, ce n'est pas dans le passé qu'il faut le chercher. Nous savons ce que valent les résurrections archéologiques, et ce qu'elles durent. La tradition, de toute part consultée, nous a donné tout ce qu'elle pouvait nous donner. Cependant la poésie du drame évangélique touche de trop près au cœur de l'homme pour qu'elle ne soit pas éternelle. C'est donc du cœur qu'il faut faire jaillir les sources vives. Et voyez : l'histoire est là qui nous dit de ne pas désespérer. Cette rénovation des sujets religieux par l'ardente effusion de l'âme humaine, n'est-ce pas ce que Rembrandt a su faire dans un temps et dans un pays bien contraires au développement de l'idée catholique, et en dehors de toutes les formules consacrées. Nul au XVIIe siècle n'a rompu plus violemment que lui avec les traditions respectées, nul n'a paru ignorer davantage (lui qui savait tout) ce que d'illustres maîtres avaient accompli jadis dans cet art sacré, qui touche par un côté aux plus ardentes inquiétudes de l'homme, et par l'autre à Dieu lui-même. Et pourtant comme il est bon de relire l'Évangile dans l'œuvre émouvante de ce grand cœur inspiré! Rembrandt ignore, proscrit ou dédaigne les formes connues de l'art chrétien; mais dans son style, qu'un puriste trouverait si pauvre et si chétif, il est plus près du texte sacré que les maîtres les plus savants de la Renaissance. S'il est hérétique par la forme, il est orthodoxe par l'esprit. Le *Christ guérissant les malades*, la *Résurrection de Lazare*, le *Ménage du menuisier*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, et tant d'autres chefs-d'œuvre ont été et sont encore le livre par excellence de ceux qui souffrent, la consolation des déshérités. Rembrandt est, dans l'ordre des dates, le dernier des peintres religieux : c'est peut-être le plus humain. Un pareil spectacle de rajeunissement et de vie doit-il, une fois encore, être donné au monde? Nous ne savons : mais pourquoi un semblable réveil ne se produirait-il pas un jour, puisque si le texte consacré demeure invariable, l'interprétation qu'on en peut faire va changeant sans cesse? Ce qui nous importe ici, c'est d'avoir montré, par un puissant exemple, qu'à l'heure où l'art religieux paraissait s'éteindre, il s'est tout à coup ranimé, et que le cœur, non la science, a fait ce miracle. Ce que nous savons aussi, c'est

que, si le sentiment d'un art nouvellement inspiré de l'Évangile doit se manifester tôt ou tard dans des œuvres émouvantes, nous ne devons pas attendre cette renaissance de ces pusillanimes qui, peu soucieux du sens profond des choses, se bornent, comme les Pharisiens que le Christ a pris en pitié, à respecter servilement des formules surannées, et s'endorment dans l'imitation littérale des écoles anciennes.

V

Presque tous les artistes qui se sont fait un nom dans le portrait semblent avoir tenu à honneur de figurer au Salon de cette année, et tels sont le nombre et la diversité des œuvres qu'ils ont envoyées, que, si cette recherche n'exigeait pas un trop long développement, on pourrait, les preuves sous les yeux, apprécier de quelle manière les différentes écoles interprètent, en la reproduisant, la physionomie humaine. Dans cette étude comparée des systèmes et des aptitudes, M. Hippolyte Flandrin parlerait au nom des dessinateurs, et je crois qu'il aurait le droit de parler très-haut, car, des trois portraits qu'il expose, il en est un qui, en donnant une excellente idée de son talent, pourrait presque lui faire pardonner les rigueurs de sa méthode. Il ne s'agit ici, bien entendu, ni du portrait de la jeune fille vêtue de bleu, peinture maigre, systématique et peu vivante, ni même de celui de madame S..., où M. Flandrin a cependant fait à la vérité et au charme quelques concessions qui lui ont porté bonheur. Mais combien de sécheresse encore et de dureté dans cette effigie, où l'artiste a eu peur de la lumière, et où, trop absorbé par la recherche d'un contour élégant et précis, il a négligé les transparences, les ombres tièdes, les moelleuses caresses du pinceau, toutes ces pratiques qui, assure-t-on, appartiennent à l'art matérialiste, mais qui ont cela pour elles qu'elles font palpiter les chairs et qu'elles sont indispensables lorsqu'on veut peindre une femme; c'est-à-dire la vie dans sa fleur, l'humanité dans sa grâce attendrie, la beauté dans son rayon. Les mains sont belles dans le portrait de madame S..., mais l'un des bras, celui qui s'appuie au dos d'un fauteuil, est emmanché avec une gaucherie et une incorrection qui étonnent de la part d'un dessinateur. Aussi, sans nous arrêter davantage à ces deux peintures, avons-nous hâte d'arriver au portrait de Mlle M..., jeune fille aux cheveux bruns, à la robe de soie verte aux reflets mordorés, qui, assise et les mains négligemment pendantes, tient du bout de ses doigts délicats un double œillet rouge.

Il nous semble que M. Hippolyte Flandrin a ici appliqué avec beau-

coup d'intelligence la loi fondamentale du portrait, qui est la recherche attentive du caractère individuel, et en même temps le respect des types généraux. Le portrait que nous avons sous les yeux représente mademoiselle M., et aussi toute une série de jeunes filles, d'un âge intermédiaire, d'un type particulier et d'un tempérament moral dont nous connaissons les analogues, grands enfants qui deviendront des femmes et qu'on aime par avance, fruits charmants, mais un peu âpres encore, et que deux ou trois printemps mûriront. Presque pas de sécheresse d'ailleurs dans ce portrait, où les défauts du maître se dissimulent si heureusement pour laisser briller ses meilleures qualités. Rien qui détone dans le coloris, rien d'anguleux et de systématiquement triste : seulement le corps ne se dessine pas sous la robe, et l'ensemble est peut-être d'un goût un peu pauvre. Mais la tête est calme et pensive, l'attitude tout à fait simple; bien qu'ils n'aient pas assez d'éclat, les yeux ont ce rayonnement velouté particulier aux brunes, les mains sont délicatement modelées; le dessin est savant et pur. Les biographes futurs de M. Flandrin devront conserver un souvenir fidèle de la jeune fille à l'œillet rouge : ce sera là un des chefs-d'œuvre du maître.

M. Henri Lehmann, qui recherche aussi dans ses portraits le style et la tournure, n'est pas aussi heureux cette année qu'il l'a été quelquefois. Son pinceau découpe durement les contours; le modelé est sec; l'expression des visages demeure intelligente et personnelle, mais les carnations gagneraient à être traitées avec plus de liberté et de souplesse.

Allons d'un seul bond jusqu'à l'autre bout de l'horizon pittoresque, et opposons à l'extrême austérité l'excessive coquetterie. M. Winterhalter n'est pas un peintre dont une plume prudente puisse sérieusement écrire le nom : il est maniéré, il est faux, il est fade, il a tous les défauts du monde, et cependant, dans son grand portrait de madame la princesse Woronzow, il y a un effort qui, quoique avorté, pourrait servir d'enseignement à plusieurs. La faute est grave assurément d'avoir donné tant d'importance au costume, et d'avoir fait non le portrait d'une femme, mais celui d'une robe. En outre, le dessin, le modelé, le ton local sont extrêmement hasardeux. Il est vraiment déplorable que M. Winterhalter sache si peu peindre; car il a évidemment un certain goût d'élégance, une sorte de sentiment aristocratique qui manquent trop souvent à nos plus habiles maîtres. Les gens austères auront beau dire : il n'est pas prouvé que, sous prétexte de style, le portrait d'une jolie femme doive être désagréable. Un certain charme est compatible avec la sévérité de l'art pur, et je crois que, pour ceux qui connaissent *la Dame à l'éventail* de Vélasquez, ce mariage de la peinture sérieuse et des élégances mondaines

n'est pas une folle utopie. Ce qui fait la gloire des portraitistes anglais comme Gainsborough et Reynolds, c'est précisément d'avoir su combiner dans une admirable mesure ces deux précieux éléments : bien que l'école anglaise soit fort déchue sous ce rapport, elle a encore le don du portrait, et M. Winterhalter, qui a appris à Londres le peu qu'il sait, le montre par sa faute même : il y a quelque chose à faire dans la voie qui nous est ouverte par ces habiles maîtres.

La question que nous posons aujourd'hui préoccupe d'ailleurs plus d'un de nos peintres. Nul doute que M. Ricard, qui paraît être un chercheur déterminé, ne s'inquiète de la solution du problème. Il est loin de réussir tout à fait, mais nous ne voyons pas qu'on lui rende d'ordinaire toute la justice que mérite un si curieux effort. Il est vrai qu'il ne sait pas dessiner ses portraits, mais assurément il les sait peindre. Les attitudes qu'il donne à ses personnages sont toujours simples et de bon goût, la ressemblance individuelle est poursuivie de très-près et souvent très-nettement écrite sur les visages presque toujours lumineux ; mais ce qui préoccupe surtout M. Ricard, c'est l'association nouvelle des tons harmonieux et la recherche des combinaisons inédites. Sous ce rapport, le portrait de mademoiselle L. J. — pardessus de soie noire serré à la taille, petit col blanc, main dégantée jouant avec la chaîne d'un lorgnon — est une œuvre fine et distinguée. Dans deux de ses portraits d'hommes, les chairs, vivement éclairées de teintes rosées, ont une fraîcheur, une santé, un émail surprenant, mais le dessin est véritablement trop arbitraire : les mains surtout sont désastreuses. Le portrait de madame P. est peut-être celui qu'il est le plus difficile d'admettre : ici, l'harmonie est cherchée dans les tons clairs. Blanche comme le lait et noyée dans les blancheurs éclatantes de sa robe, la charmante dame est debout au milieu d'un paysage de printemps ; la tête se détache sur un ciel d'un bleu vif, et le corps sur des gazons d'un vert tendre ; en outre, une rose d'un rouge violent, avivé encore par le contraste des verdures qui l'entourent, s'attache à sa ceinture et éclate bruyamment au milieu de ces clartés et de ces lumières. A en juger par notre description, ce portrait devrait être absurde : il est d'une distinction rare et d'une singularité très-piquante. Toutefois, sans parler du dessin, défectueux outre mesure et positivement inadmissible, on peut faire ici à M. Ricard une objection grave : ces vifs combats de nuances contrastées, cette belle rose étincelant dans toutes ces blancheurs sont trop amusants pour l'œil, et, devant ces brillants accessoires, le spectateur distrait oublie qu'il a devant lui une femme, et ne voit plus qu'un bouquet dans un tableau où l'artiste a voulu reproduire un personnage, un caractère, une âme.

Un autre défaut tiendra éloigné de M. Ricard un groupe délicat de juges difficiles : je veux parler de l'excès même de son habileté; on voit trop la manœuvre de son pinceau, et, pour peu qu'on y regarde de près, on s'aperçoit vite qu'il y a, dans sa manière de colorer les ombres et de les éclairer, des méthodes, des roueries, malices connues ou inconnues, qui inquiètent le regard en nuisant à l'effet de l'ensemble. Les portraitistes véritables ont une qualité qui manque tout à fait à M. Ricard : la naïveté.

Le portrait de M. Charles-Édmond, par madame O'Connell, est une œuvre lumineuse et digne de tout point du vaillant pinceau qui, quoique souvent compromis par les systèmes, nous a déjà donné plus d'une virile effigie. — Dans son portrait d'un avocat général à la cour impériale de Paris, M. Höfer, dont les débuts avaient été remarqués en 1857, abuse visiblement du rouge : obligé de respecter la couleur officielle de la toge du magistrat, il n'était pas condamné à enluminer son visage d'un ton aussi ardent; son portrait de jeune fille est mieux peint, mais M. Höfer est élève de M. Couture, et, lui aussi, il a pour colorer ses ombres un parti pris, une manière, et invariablement il mêle du noir à ses roses. M. Claudius Popelin, dont le nom se rencontre pour la première fois sous notre plume, nous fait, dans le sérieux portrait de M. B., les meilleures promesses : la tête, pâle au milieu d'accessoires d'une coloration vigoureuse, se détache lumineuse et vivante; le dessin est exact et serré; tout ici porte le caractère d'une effigie étudiée avec un zèle extrême, et qui doit être infailliblement ressemblante. Enfin, un portrait de femme, par M. Rodakowski, nous a paru composé et drapé avec élégance; l'habile portraitiste ne s'est pas montré moins respectueux du type individuel, en reproduisant les traits maladifs d'un jeune homme qui porte un nom cher aux arts, M. le comte Roger Raczynski.

M. Louis Boulanger, qui se multiplie et attaque de front tous les genres, nous paraît surtout réussir dans le portrait. Ce n'est pas que nous ne fassions état de ses petites esquisses shakspeariennes : elles ont du feu, du brio, de l'esprit, mais nous croyons que la nature lui donne des conseils meilleurs encore. Il a peint M. Granier de Cassagnac d'un pinceau énergique et sûr. Peut-être a-t-il été moins heureux dans le portrait, achevé d'hier, d'Alexandre Dumas revêtu du brillant costume qu'il a rapporté du Caucase. L'accoutrement est luxueux et de grand goût; mais la richesse des étoffes et des armes diminue l'importance du visage; or, si un homme a droit de rester au premier rang, en pleine lumière, c'est assurément l'infatigable conteur que nous aimons. En outre, M. Boulanger a affadi le caractère de son modèle, et il en a fait, au lieu d'un vaillant lutteur, un bourgeois débonnaire et paterne. Qu'Alexandre

Dumas ait l'air bon, tous le savent; mais il a la douceur des forts et l'accent d'une physionomie qui, vue une fois, s'impose victorieusement à la mémoire... Si bien que, lorsqu'on voudra, dans un siècle ou deux, refaire l'iconographie de Dumas, il faudra s'en tenir — pour la prose — à la photographie qu'on voit partout, et — pour la poésie — à l'héroïque médaillon de David d'Angers.

D'autres portraits décorent le Salon; ils y sont même en très-grand nombre, et abondent au point de lasser les plus robustes patiences. Plusieurs sont l'œuvre de peintres dont les productions doivent plus tard occuper notre critique : le moment de dire ce que nous en pensons n'est donc pas venu encore. Quant aux autres, l'heure d'en parler ne viendra vraisemblablement jamais. Ce n'est pas que nous manquions de respect ou de sympathie pour les modèles qui ont posé devant nos portraitistes. Il y a sans doute dans cette foule inconnue plus d'une main loyale qu'on aimerait à serrer, plus d'un brave cœur à qui il serait bon de conter sa peine, mais la plupart, les meilleurs peut-être de ces amis que nous ne connaîtrons pas, ont visiblement été trahis par leur peintre. Les uns se révèlent à nous avec des laideurs peu avenantes; les autres ont choisi des attitudes à grands fracas, et, dans l'excès de leur maniérisme, deviennent un objet d'épouvante; presque tous sont d'une banalité qui, dépourvue de tout caractère individuel, écarte bien loin la possibilité des moindres confidences. C'est que le portrait est, en un sens, le plus difficile de tous les arts. Si nos peintres y réussissent si peu, ou du moins s'ils y obtiennent des résultats si inégaux, la faute ne peut pas leur en être reprochée tout entière. Une génération, qui, à force de croisement et de mélange, va toujours altérant son type; l'uniformité du vêtement qui donne à tous les visages une lointaine ressemblance, l'effacement progressif de l'accent particulier, ce sont là, pour le portraitiste, des difficultés qui, dans une certaine mesure, pourraient être invoquées comme une excuse. Quoi qu'il en soit, la défaillance de la peinture de portrait est singulièrement fâcheuse : il est amer de penser que si, par aventure, l'un d'entre nous avait reçu du ciel le fin profil d'Érasme, la joue en fleur du marquis de Moncade, ou la moustache impérieuse de Philippe IV, il ne trouverait pour se faire peindre, ni Holbein, ni Van Dyck, ni Vélasquez — ni personne.

VI

Avant d'aborder la peinture de genre qui doit nous offrir une si ample moisson d'œuvres distinguées, il nous faut dire un mot de quel-

ques tableaux qui, par leur style, ne sont sans doute que des tableaux de genre et même d'un genre assez secondaire, mais qui, par leur dimension ou par le sujet qu'ils racontent, touchent vaguement à l'histoire. Lorsqu'un peintre a longtemps vécu dans la contemplation du grand art, il lui reste toujours au bout du pinceau de lointaines réminiscences de ses études premières, comme à ces hommes de fine race, qui, rien que par leur manière de saluer ou de s'asseoir, montrent qu'ils ont grandi en bon lieu. M. Hébert est un de ces peintres. Certes, il a fait, en peu de temps, bien du chemin : entre les copies d'après Michel-Ange qu'il envoyait de Rome, il y a quinze ans, et les *Cervaroles* qu'il expose cette année, il y a toute la distance qui sépare la santé de la maladie; mais, malgré la redoutable crise qu'il subit, le talent valétudinaire de M. Hébert conserve une qualité dont nous faisons grand cas, la distinction. Dans ces femmes de Cervara, qui, leurs bassins de cuivre sur la tête, descendent lentement les marches humides d'un escalier, dans cet autre tableau que l'auteur appelle *Rosa Nera à la fontaine,* il y a certainement de la dignité, un aspect fier et un cachet qui n'est pas celui de tout le monde. Lorsque tant de peintres se contentent de s'énoncer dans l'idiome vulgaire, M. Hébert a le bonheur de parler sa langue, une langue qui n'est pas toujours heureuse, mais qui lui appartient. Il a su créer un type qui, dans sa grâce enfiévrée, garde une secrète séduction. Voilà pour le poëte, je veux dire pour l'inventeur : quant au peintre, il aurait encore beaucoup à apprendre ou beaucoup à oublier. L'exécution, chez M. Hébert, est monotone et pénible; ses carnations sont molles et salies, on ne sent pas sous ses fantômes revêtus de haillons pittoresques, les vivantes attaches de l'armature cachée. Les défauts ordinaires de M. Hébert paraissent même dans le portrait de madame la marquise de L., dont l'attitude révèle cependant une grande préoccupation de l'élégance. Le meilleur tableau de l'auteur est peut-être *Rosa Nera,* groupe sentimental de jeunes filles appuyées à la margelle d'une fontaine creusée dans le roc. Les accoutrements sont charmants dans leur pauvreté de bon goût, les têtes sont fines et inquiétantes, les yeux reluisent d'un éclat sinistre, mais l'on ne sait trop ce que font, dans cette humide retraite, ces âmes mélancoliques, et le spectateur s'étonne un peu que M. Hébert puisse passer pour un artiste véritablement soigneux de la forme, lorsqu'il remarque que quelques-unes de ces prétendues figures sont moins des femmes vivantes que des paquets de chiffons durement collés contre la muraille. Nul doute, d'ailleurs, qu'à prendre les choses de plus haut, la maladie ne doive être, en matière d'art, que ce qu'elle est en réalité, c'est-à-dire une exception, un motif qu'on peut choisir en un



ROSA NERA A LA FONTAINE

Par M. Hébert.

jour de tristesse, mais dont il est malséant de s'inspirer constamment, et qui ne saurait être élevé à la hauteur d'un idéal. Qui sait, si, dans un temps qui viendra bientôt peut-être, lorsque nous aurons reconquis les notions de l'art robuste et sain, on ne s'étonnera pas du succès qu'obtient un peintre dont la fantaisie a toujours l'air de sortir de l'hôpital ou d'y entrer!

Un des anciens camarades de M. Hébert à l'école de Rome, M. Cabanel, dont on se rappelle avoir vu plus d'une œuvre distinguée, a peint avec une délicatesse un peu molle la *Veuve du maître de chapelle*. Le maëstro est mort; mais sa pauvre femme est restée debout, témoin fidèle dont les larmes disent ce que fut l'artiste regretté : autour d'elle se rangent les enfants, les élèves, les amis du musicien, pendant qu'une jeune fille qui, elle aussi, se souvient, laisse errer sur le clavier de l'orgue ses mains mélodieuses. Elle redit doucement le dernier motet du maître de chapelle, et l'écho plaintif de la chanson connue éveille dans le cœur des assistants tout un monde de pieux souvenirs. Le tableau de M. Cabanel fait songer à la lithographie de M. de Lemud, un nom qu'on oublie, et qui cependant nous a longtemps été cher : néanmoins, dans son accent romantique, *Maître Wolframb* avait plus de gravité et de tournure. — L'exposition de M. Cabanel se complète par un grand portrait de femme, d'un caractère un peu bourgeois, mais peint sagement et savamment.

M. Rodolphe Boulanger, qui a traversé aussi l'école de Rome, nous donne dans les *Rahia* un pendant à ses *Éclaireurs arabes* du Salon de 1857. Même recherche du type oriental, même soin dans l'exécution. Toutefois il y a chez les pâtres de cette année moins d'originalité que dans les *Éclaireurs*. M. Boulanger gagnerait beaucoup à peindre avec un pinceau moins mince et à affranchir sa manière un peu trop calligraphique jusqu'ici.

Le nom de M. Lambron est nouveau pour nous. Son *Flâneur* arrête le regard du passant, et, quoi qu'on en ait, il faut accorder un coup d'œil à ce grand estafier de bonne mine qui, dans son costume jaune et rouge, s'appuie à la muraille claire et se penche à demi, tout entier aux capricieux hasards du bilboquet, dont il paraît jouer aussi bien qu'un mignon de Henri III. Autour de lui sont épars des raquettes, des paumes, des fleurets, engins familiers aux mains oisives. Ce tableau saisit d'abord par sa singularité; mais il a aussi de plus sérieux mérites. Assurément ce n'est point là l'œuvre d'un coloriste; c'est une peinture roide, aigre et de difficile digestion; mais le dessin est bien étudié, l'exécution révèle une patience rare, la tête est vivante et bien peinte, et l'expression y est même très-finement écrite. Il faudra se souvenir du nom de M. Albert Lambron.

M. Bellet du Poisat, qui n'est pas non plus fort illustre, mais dont la critique a dû s'occuper lors des expositions de Dijon et de Marseille, a un véritable tempérament de peintre. Son *Entrée des Hussites au concile de Bâle* est une grande scène, artistement disposée, et bien éclairée d'un jour intérieur. M. Bellet du Poisat a pu, dans cette composition nouvelle, montrer à son aise le goût que nous lui connaissions déjà pour l'exacte singularité des costumes historiques : il a un vif sentiment des époques disparues, et il donne à ses résurrections ingénieuses un aspect remuant et vivace. Une ballade de Lenau lui a fourni le sujet des *Trois Bohémiens*, peinture vigoureuse et un peu exaltée, qui montre une recherche sincère de la couleur et de son prestige enivrant. L'exécution est, en certaines parties, rude et sauvage, mais l'ensemble chante avec une puissante harmonie et reste digne de ce jeune talent.

M. Robert-Fleury, qui fut un instant le maître du genre historique, n'a rien exposé cette année : il lui suffit de se faire représenter par l'un de ses meilleurs élèves, M. Charles Comte. Dans ce difficile travail de la critique, nous nous sommes trompé trop souvent pour avoir le droit d'adresser à nos amis le moindre reproche, mais il nous semble qu'il y a trois ou quatre ans, ils ont fait paraître au sujet de M. Comte des enthousiasmes trop vifs. Des tableaux qui méritaient une sérieuse estime, un encouragement sincère et peut-être aussi quelques conseils ont été acclamés comme des œuvres parfaites. M. Comte paie aujourd'hui les frais d'une renommée trop vite acquise : les juges capricieux qui l'exaltaient hier s'arrêtent à peine devant ses tableaux. Et cependant son *Cardinal de Richelieu* n'est pas inférieur aux compositions qu'il nous donnait autrefois, et, dans l'*Alain Chartier et Marguerite d'Écosse*, il y a de petites têtes, des robes de soie et de brocart, qui sont d'une exécution charmante. Douce aventure que celle d'Alain Chartier, tendre page d'histoire qui ressemble à un conte de fée ! Oui, il s'est trouvé une princesse qui, en plein jour, devant une foule de courtisans et de serviteurs, a bien voulu poser ses lèvres roses sur les lèvres d'un poète endormi. Cette historiette-là vaut bien celle du déjeuner de Molière, et elle nous raccommoderait avec le quinzième siècle si nous pouvions nous brouiller avec le siècle de Van Eyck, de Jeanne Darc et de Gutenberg. Quant au tableau de M. Comte, il est conçu avec intelligence, et il est bien fait. Le malheur du peintre est d'arriver un peu tard : au beau temps de nos ferveurs pour le moyen âge, le pourpoint d'Alain Chartier et le hennin de la jeune dauphine eussent obtenu un merveilleux succès.

M. Lechevallier-Chevignard, qui est un dessinateur très-expert, a aussi le goût du costume et de la curiosité historique. Le *Benedicite* est

une scène du seizième siècle : un soin excessif et la science d'un véritable archéologue ont présidé à l'exécution de cette peinture : les tentures de la muraille, les fauteuils, les bahuts, les vêtements, les moindres accessoires sont d'une exactitude parfaite ; mais les têtes sont inexpressives et vagues. Les leçons de nos portraitistes de la renaissance et surtout l'étude de la nature apprendront à M. Lechevalier-Chevignard à accentuer davantage ses physionomies.

Le tableau de M. Schloesser — *les Derniers honneurs rendus à Masaniello* — est placé à des hauteurs telles que notre bonne volonté n'a pu l'étudier à son aise. Toutefois nous avons reconnu dans cette composition, où fourmille bruyamment une foule pressée, une coloration luxueuse et des types bien trouvés.

Si M. Chaplin n'a exposé que deux panneaux décoratifs, *l'Astronomie* et *la Poésie*, ce n'est pas tout à fait sa faute. Avec ses deux dessus de porte, qui sont d'ailleurs d'agréables peintures dans leur maniérisme harmonieux, il avait envoyé une toile importante, étude serrée et consciencieuse qu'il intitulait *l'Étoile du matin*. Par une méprise qui a égayé tout le monde — excepté M. Chaplin — le jury a durement écarté la peinture sérieusement faite, pour accepter les œuvres frivoles. La faute commise, on a essayé de l'expliquer, et, avec une ingéniosité charmante, on a voulu faire accroire à tous ceux qui déjà s'inquiétaient de ce brutal refus, que le talent de M. Chaplin n'était point mis en cause, que son *Étoile du matin* était excellente, mais, que le spectateur français voulait être respecté, et que cette jeune femme émergeant du flot bleu dans le costume d'Aphrodite, n'était pas suffisamment chaste. Nous contestons nettement cette dernière assertion. Si peu vêtue qu'elle soit, *l'Étoile* de M. Chaplin n'a rien qui doive offenser des yeux sévères ; des sujets pareils figurent dans nos musées, et nous croyons que le premier devoir des organisateurs de nos expositions est d'accepter loyalement des œuvres aussi loyales, et d'autant plus recommandables d'ailleurs que l'école — amoureuse du costume — s'abstient depuis longtemps de toute sérieuse étude de la forme nue.

Mais si M. Chaplin est excusable au point de vue d'un certain ordre d'idées que nous respectons autant que personne, il a, sous le rapport de l'art, plus d'un reproche à se faire. En permettant à la critique d'apprécier et de discuter *l'Étoile du matin*, le jury eût peut-être rendu à l'auteur un véritable service. En l'absence du tableau, nous sommes non sans armes, mais sans preuves. Que le lecteur veuille donc bien nous croire sur parole. M. Chaplin est un peintre de portraits; il voit tout en portraitiste; et, même lorsqu'il peint une figure allégorique, une mythologie, il a besoin d'avoir sous les yeux la nature vivante. *L'Étoile du matin*

est un exemple du résultat chanceux que présente cette méthode. La nature est une admirable conseillère : elle donne la vérité anatomique de la forme, la parfaite justesse du mouvement, la valeur relative du ton; elle enseigne la délicatesse de l'épiderme, l'exactitude des lumières et des demi-teintes; mais, — n'en déplaise aux modèles qui posent dans nos ateliers — elle accuse aussi les vulgarités, les détails fâcheux, les maigreurs et les engorgements, les meurtrissures qu'on rapporte du combat de la vie, en un mot la laideur. De là, si l'on veut produire œuvre d'artiste et non d'ouvrier, la nécessité de faire un choix, d'agrandir les formes pauvres, de donner de la grâce et de la sveltesse aux types trop robustes, enfin de corriger et de refaire la nature. Or, M. Chaplin et ses amis n'ont pas encore ce talent, et malgré les mérites de peinture dont elle étincelle, malgré la fermeté savante du modelé et le prestige de la lumière, *l'Étoile du matin* est trop visiblement une femme... Qu'est-ce à dire? sinon que si, pour être un écrivain, il faut un peu de style; pour être artiste, il faut un idéal.

VII

A qui voudrait étudier les choses de près et comparer le présent avec un passé d'ailleurs très-récent, il serait peut-être possible de prouver que la peinture de genre, après s'être longtemps contenté de reproduire la nature dans sa réalité prosaïque, commence à s'élever à des ambitions meilleures et à rechercher plus sincèrement l'émotion, le caractère, la finesse. Cette tendance nouvelle est à peine sensible encore, et il se peut faire que le grain jeté dans le sillon ne germe pas; mais si l'évolution que nous pressentons se produit, si la bonne semence donne la récolte espérée, nous croyons savoir que ce résultat sera dû, en grande partie, à un artiste de la plus haute valeur, M. J. F. Millet. Nous lui gardons une page dans la suite de ce travail, et nous essaierons alors de rendre toute justice à son noble effort. Il nous suffit aujourd'hui de rappeler que, le premier parmi les peintres de la vie rustique, il a rompu avec les vulgarités d'un réalisme mesquin, et qu'en agrandissant à la fois le sentiment et les formes, il a montré que les rudes labeurs des champs avaient aussi leur poésie et leur héroïsme. Nous ne croyons pas, et nous ne désirons pas, à vrai dire, que tous ceux qui font aujourd'hui des paysanneries essaient désormais de se traîner à la suite de M. Millet; le bon vouloir ne suffirait pas pour cela, et, d'ailleurs l'imitation, en matière d'art, est le plus triste de tous les systèmes; mais nous ne serions en aucune façon contris-

tés, si, tout en conservant la nature pour règle générale et pour diapason, les peintres de la vie réelle s'efforçaient d'échapper aux laideurs, à la pauvreté des types, aux petitesses de la prose.

Tout l'annonce d'ailleurs : notre vœu sera accompli dans une certaine mesure. Un peintre qui, dit-on, est fort jeune encore, vient de faire, dans cette voie difficile, un premier pas. *La Bénédiction des blés*, que M. Breton avait exposée en 1857, et qui est aujourd'hui au Luxembourg, avait éveillé autour de son nom ce murmure sympathique qui n'est pas la renommée, mais qui la précède d'ordinaire. C'est, en effet, une peinture très-saine, juste par la lumière et par la couleur, et en même temps l'œuvre solide d'un pinceau tranquille et résolu. Seulement, dans son exactitude de procès-verbal, ce tableau est, surtout dans les figures, trop petitement vrai.

Les nouvelles peintures de M. Breton n'ont peut-être pas toutes les qualités que *la Bénédiction des blés* faisait espérer, mais elles en ont d'autres que rien ne pouvait faire prévoir, et qui témoignent d'une ardente recherche, non de la beauté (c'est un trop grand mot pour M. Breton), mais du moins du caractère. Cet éloge ne s'adresse en aucune façon à son tableau du *Lundi*, intérieur de cabaret où s'attablent, dans les fumées d'une ivresse malsaine, d'assez tristes personnages. M. Breton n'a pas le tempérament de Brouwer ou d'Ostade, et sa peinture un peu mince ne nous montre ici que de plates caricatures villageoises. Nous aimons beaucoup mieux *la Couturière*, une simple étude de paysanne qui travaille dans sa petite chambre, et qui est peinte avec beaucoup d'aplomb et de sûreté.

Dans la *Plantation du Calvaire*, M. Breton a recherché à la fois le sentiment et une sorte de réalité choisie qui donne à son tableau beaucoup de valeur. Un grand Christ de bois, œuvre d'un naïf tailleur d'images, va être érigé, près de l'église, sur la croix qui l'attend : la procession s'avance méthodiquement, simplement, avec les prêtres qui chantent, les femmes qui disent leur chapelet, les enfants devenus tout à coup sérieux devant la gravité du spectacle. Une sorte de solennité familière anime cette scène. Au fond, un ciel d'un gris pâle et des arbres chétifs ajoutent à l'ensemble de la composition une tristesse douce et une intimité pénétrante. La plupart des têtes sont des portraits, mais des portraits sans laideur; et certains visages de jeunes filles sont, dans leur évidente ressemblance, très-distingués et très-fins. Il est fâcheux que des pauvretés d'exécution, des timidités qui paraissent provenir de l'excès même du soin, déparent en plus d'un endroit cette toile intéressante et loyale.

Le *Rappel des Glaneuses* n'est pas non plus un tableau complétement

réussi : la journée est faite, la chaude atmosphère d'une soirée d'août estompe déjà les lointains; on sent que la nuit qui vient sera, comme le jour, brûlante. A la voix d'un garde champêtre qui, nous avons regret à le dire, est une figure d'un goût vulgaire, les glaneuses se réunissent, et se mettent en marche, portant fièrement leurs gerbes, pendant que d'imperceptibles moucherons volent par myriades autour de leurs têtes et fourmillent dans le ciel doré. C'est là une vraie peinture de l'été, et l'on voit bien que M. Breton fait ses tableaux, non dans un atelier, mais en rase campagne. Dans sa coloration générale, cette toile est peut-être un peu rousse et monotone; en outre, au lieu d'être baignées doucement par les lumières ambiantes, presque toutes les figures se cernent d'un contour brun de l'aspect le plus désagréable et le plus faux. Mais ces reproches formulés, il ne reste plus qu'une chose à dire, c'est que plusieurs des glaneuses de M. Breton, robustes paysannes aux bras nus, ont véritablement un grand air, un mouvement heureux, une attitude sévère et haute. Si un jour son procédé de peinture devient plus viril et plus fort, M. Breton sera très-près d'atteindre l'idéal relatif qui convient à ses champêtres épopées.

Bien d'autres peintres racontent aussi les scènes de la vie en plein air ; mais ils se montrent moins soucieux du sentiment : le pittoresque leur suffit, la singularité ou l'éclat des costumes est la joie de leur habile pinceau. Nous ne pouvons examiner l'une après l'autre les productions de tous ces maîtres : que MM. Brion, Adolphe Leleux, Veyrassat, nous pardonnent donc de passer si vite devant eux. On sait ce que vaut leur talent. Mais, nous aurions la conscience troublée d'un vif regret, si nous ne disions à M. Antigna que son tableau, *le Sommeil de midi*, est l'une des meilleures peintures qu'il nous ait jamais montrées. Le cadre est petit, l'œuvre excellente. Au revers d'un terrain en pente, au milieu des herbes et des fleurs, une jeune paysanne, une enfant, s'est couchée, et bientôt, n'ayant rien de mieux à faire, elle s'est endormie d'un de ces sommeils profonds, intenses, convaincus qui emperlent le visage d'une moite rougeur. Elle est là, toute rose dans son nid de verdure, et on l'embrasserait volontiers si l'on ne craignait de la réveiller.

Le tableau de M. Capelle, *Avant la messe*, a réussi par son étrangeté, je ne veux pas dire par ses imperfections. Au milieu d'une sorte de cour formée par des maisons récemment recrépies à la chaux, des paysans béarnais jouent à la paume : au fond, par-dessus les toitures basses, apparaissent les montagnes, qui semblent venir au-devant du spectateur, effet absurde au point de vue de la théorie, mais d'une singulière exactitude pour ceux qui connaissent les Pyrénées. Dans ses violentes oppositions de noir et de

blanc, ce tableau est d'un aspect assez sinistre. M. Capelle procède par taches, et il enlève brutalement les vigueurs sur les clairs, sans se soucier des transitions et des tons rompus. Caravage et tous les violents eussent beaucoup aimé cette peinture. Pour nous, au risque de passer pour un Philistin, nous oserons dire que M. Capelle pourrait, sans se compromettre, faire les ombres un peu plus transparentes : toutefois, ce début mérite d'être signalé ; car il y a dans ce bizarre tableau, avec plus de vérité qu'on ne croit, un vif accent d'originalité.

Un certain sentiment de la réalité est visible aussi dans les peintures de M. Hédouin ; nous le louerons d'avoir tenté, dans son *Semeur*, un plus difficile sujet que ceux qu'il aborde d'ordinaire. Un paysan, seul, jetant solennellement le grain dans les sillons d'une plaine infinie, c'est un noble motif ; mais, pour le traiter dignement, il faut plus que l'habileté de la main et le goût du pittoresque. M. Hédouin doit voir aujourd'hui ce qui manque à son *Semeur*. Sa figure est vraie par l'attitude, mais elle n'est pas grande, elle n'a point, dans sa simplicité, assez de tournure ; aussi ne suffit-elle pas à remplir un vaste cadre. Tout en tenant compte à l'artiste de ses qualités d'observateur et de paysagiste, nous aimerions à le voir placer plus haut son idéal.

Les peintres d'intérieurs ont fait merveille cette année. L'un des plus habiles, M. Armand Leleux, touche enfin au but : ce n'est pas sans peine qu'il est parvenu à se défaire des ombres trop vigoureuses qui assombrissaient ses toiles ; mais une constante étude de la nature lui a révélé le secret des teintes transparentes, et plusieurs des intérieurs qu'il expose aujourd'hui ont une limpidité, une justesse qui font plaisir à voir : de plus (dans *le Message*, par exemple, et dans *la Leçon de couture*), la touche a pris une largeur, une finesse exquise. Un goût meilleur, et désormais charmant, préside aussi au choix des types : dans le genre restreint où se borne sa fantaisie, M. Armand Leleux a quelques-unes des qualités des maîtres.

MM. Fortin et Edouard Frère gardent, sans déchoir, le rang qu'ils ont conquis. M. Bonvin nous inquiète : quant à M. Loire, il expose à côté de tableaux fort douteux, un intérieur, *le Déjeuner*, qui dans sa lumineuse vérité, montre aussi une heureuse recherche de coloris. Enfin, au milieu de tous ces talents qui, depuis longtemps nous sont connus et nous obligent à des répétitions monotones, nous avons vu briller, d'un sinistre éclat, une œuvre un peu barbare qui nous a beaucoup touché. *L'Angelus* de M. Alphonse Legros n'aura aucun succès, et les demi-connaisseurs s'en écarteront avec dédain : il n'y a rien pour eux dans cet intérieur d'église, froide chapelle aux murailles nues où se tiennent agenouillés, dans les plus vulgaires costu-



LE RAPPEL DES GLANEUSES.

Par M. Breton.

mes, de vieilles femmes du peuple et de pauvres enfants; mais les robes d'étoffe brune, les châles noirs, les blouses de couleur foncée, s'enlèvent avec une rare vigueur sur le mur clair, et ce contraste dégage une impression de tristesse et de misère véritablement émouvante. M. Alphonse Legros, qui, nous le savons par le livret, demeure à Vaugirard, nous donne ici l'art des régions qu'il habite; il sait à peine peindre, ses têtes d'enfants sont chétives et malingres; la vérité chez lui est presque caricaturale; mais la vieille femme agenouillée prie avec une ferveur convaincue, l'effet de l'ensemble est très-frappant, et tout respire, dans ce tableau mal fait, une naïveté religieuse, une grande tendresse d'âme.

Nous sommes peut-être là sur une pente dangereuse, et l'on pourra nous reprocher de faire un trop sympathique accueil à des œuvres d'un mérite bien incertain; mais si le lecteur pouvait prendre en pitié nos misères et comprendre nos difficultés! Notre métier, un métier que nous aimons d'ailleurs beaucoup, est de voir incessamment de la peinture, et de dire, ou tout haut ou tout bas, le sentiment qu'elle nous inspire. Nous sommes un peu comme le juge de la comédie, qui rend des arrêts en dormant. Nous regardons des tableaux toute la semaine, et, pour nous reposer, nous en regardons encore le dimanche. Assurément, nous ne nous plaignons pas; mais il est facile de deviner que, — le virus de l'imitation ayant longtemps coulé dans les veines de l'art, — nous sommes le plus souvent exposé à voir des choses que déjà nous avons vues cent fois: si l'on retranchait du Salon les répliques, les redites, les reminiscences, les copies, combien y resterait-il d'œuvres originales? De là, chez ceux qui ont usé et abusé des expositions modernes, un vague ennui, une certaine lassitude des choses connues: pour réveiller notre attention allanguie, il faut un peu de singularité. L'étrange nous plaît, nous irions presque jusqu'à aimer l'absurde, s'il était naïf et loyal, s'il restait, si peu que ce fût, fidèle aux lois vivantes de l'art. Tel tableau, mauvais sous un certain rapport, mais qui porte la trace d'une personnalité instinctive ou résolue, nous touche plus profondément que beaucoup d'œuvres conformes aux règles de la syntaxe du dessin et de la couleur, mais sans accent individuel. Cette méthode d'appréciation est condamnable peut-être: elle n'est pourtant pas contraire à la vôtre; car de quels maîtres savez-vous les noms, je vous prie? De ceux-là seuls qui ont eu un sentiment original, un don de génie, une manière?

Et, s'il faut pousser jusqu'au bout notre confession, c'est peut-être par les raisons que nous venons de dire que nous avons beaucoup d'estime, et pas autre chose, pour les tableaux tant admirés de madame Henriette Brown. Nous comprenons le succès de ses *Sœurs de charité*. Le pinceau

qui a signé cette toile intéressante est tenu par une main habile, très-respectueuse de la réalité, très-savante aux délicatesses des tons et des lumières : il est impossible de mieux peindre les enfants malades et les couvertures de laine; mais il y a là une préoccupation un peu puérile du trompe-l'œil, et par suite quelque chose de vulgaire qui ne permet pas de ranger le grand tableau de madame Brown parmi les œuvres de l'art véritable. Et pourtant nous ne sommes pas assez ennemi de notre plaisir pour ne pas avouer que, dans le mélange des tons de cette couverture (qui deviendra fameuse dans l'histoire de la lingerie française), avec les carnations pâlies de l'enfant, et les coiffes blanches des religieuses, il y a une heureuse entente des combinaisons claires, et que le résultat obtenu fait honneur à la main qui l'a tenté. Les femmes ont le secret de ces douces harmonies, et elles excellent, même dans leur toilette, à marier ainsi des nuances analogues. Nous ajouterons que si les bonnes sœurs qui soignent le petit malade sont tout à fait inexpressives, la tête de l'enfant est d'un sentiment tendre et délicat. Madame Brown a exposé aussi plusieurs tableaux de dimension plus modeste, entre autres *la Pharmacie*, qui, en un sens, sont bien supérieurs à celui des *Sœurs de Charité*. Le portrait de M. de G. n'est pas une œuvre moins honorable : mais, si habile que soit madame Brown, nous ne croyons pas qu'elle ait encore assez fait pour mériter la maîtrise, et si nous l'*agréons* dans notre académie, nous attendrons pour lui faire une place définitive qu'elle ait donné son *morceau de réception*.

Si nous voulions passer en revue tous les peintres de genre qui montrent, dans l'illustration des scènes de la vie réelle, du talent, de l'ingéniosité, de l'esprit, il nous faudrait allonger démesurément ces pages. M. Amand Gautier, M. Vetter, M. Trayer, M. Chavet et plusieurs des imitateurs de Meissonier figureraient dans ces litanies. Mais leurs tentatives ne présentent rien de bien nouveau, et d'ailleurs nous avons hâte d'arriver à un artiste, M. Eugène Fromentin, qui, précisément à cause de sa double aptitude, pourra nous conduire, par une pente très-douce, à la peinture de paysage.

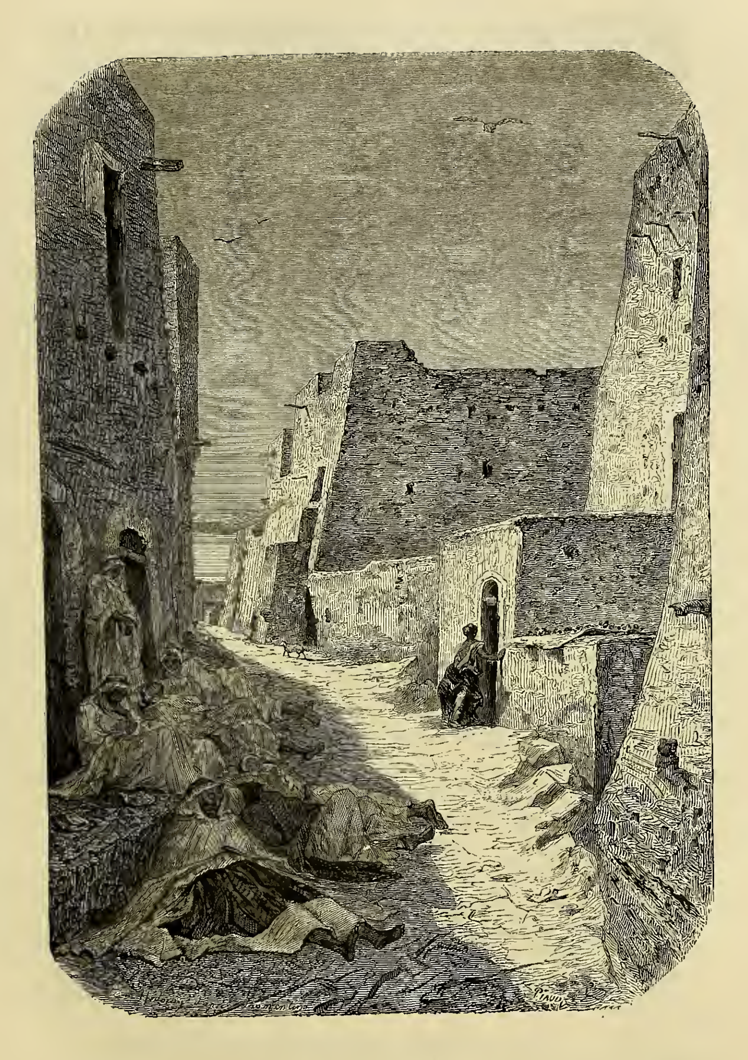
M. Fromentin a les plus heureux dons : curieux des spectacles du monde extérieur, il peut à son gré les décrire ou les peindre, et, pour qui a vu l'un de ses tableaux, pour qui a lu son dernier livre, *Une année dans le Sahel*, c'est une question douteuse de savoir ce qu'il faut préférer, ou de sa plume ou de son pinceau. M. Fromentin paraît mettre une certaine coquetterie à publier un volume à l'ouverture de chaque exposition, comme un peintre voyageur qui, avant de montrer les croquis des lieux qu'il a visités, en donnerait par avance un commentaire

charmant, vivace, attendri. Mais l'écrivain n'est pas en cause aujourd'hui ; nous avons lu son livre : voyons les images.

M. Fromentin a toujours visé haut : il cherche le dessin élégant, la couleur juste et vive, l'harmonie des valeurs locales avec les grands ensembles, et enfin le caractère, qualité indispensable à un peintre qui veut nous initier à la sévérité des paysages d'Afrique et des races orientales. Il n'est pas un des tableaux de M. Fromentin où la recherche de ces bonnes choses ne soit écrite avec plus ou moins de bonheur. *Le Souvenir d'Algérie*, groupe de cavaliers aux costumes éclatants égrenés comme des rubis sur les pentes vertes d'une vallée que traverse un aqueduc romain, *le Souvenir d'Algérie*, disons-nous, est surtout l'œuvre d'un coloriste qui ajoute la science à l'audace. *La Lisière d'Oasis pendant le sirocco* est, dans son harmonie attristée, un des paysages les plus vrais de l'exposition. Et quand nous disons que ce tableau est vrai, nous voulons dire qu'il doit l'être ; car, cloué au sol de France par de solides attaches, nous n'avons pas vu beaucoup d'oasis dans notre vie, et nous ne savons du sirocco et de ses violences que ce qu'en ont pu nous dire les touristes et M. Fromentin lui-même. Dans un sujet qui prête au mélodrame et presque à la fantasmagorie, le peintre a voulu demeurer strictement fidèle au souvenir de ce qu'il a vu, et c'est surtout par sa parfaite sincérité que ce tableau nous intéresse. Toutefois nous croyons qu'un pareil sujet eût gagné à être traité dans un cadre moins restreint : l'impression morale ne serait pas plus juste, si le paysage était plus vaste, mais le spectateur sentirait davantage les chaudes bouffées du vent qui se lève, il verrait, au lieu d'un morceau de la plaine, la plaine tout entière et ses mornes aspects ; et, plus isolé, plus petit en face de l'infini du désert, il aurait peur.

Dans *les Bateleurs nègres*, M. Fromentin a voulu peindre une fête, une fête folle, étrange, disloquée, et il y a complétement réussi ; ses nègres, revêtus de costumes très-voyants, et semés dans un grand paysage, dansent et se démènent avec furie, pendant que des musiciens accompagnent, sur un rhythme aux bruyantes saccades, leurs saltations endiablées. Peut-être, à prendre les choses au point de vue purement pittoresque, certains vêtements jaunes ou rouges font-ils tache dans le tableau : mais je n'oserai pas discuter cette impression avec M. Fromentin, qui sans doute l'a cherchée à dessein, et, qui sur ces belles questions de couleurs contrastées et de vives harmonies, a bien l'air d'en savoir plus long que son juge.

La Rue à El-Aghouat est d'un autre caractère : M. Fromentin y a peint les énervantes ardeurs d'un soleil implacable, les lourdes chaleurs de l'ombre, et le silence d'une ville arabe aux heures oisives de la sieste. Par



UNE RUE A EL-AGHOUAT

Par M. Fromentin.

le goût charmant et grave de ses silhouettes architecturales, la finesse des demi-teintes, le lumineux éclat du ciel, la bizarre vérité des figures endormies, ce tableau est complet et nous satisfait pleinement, et nous le préférerions à tous ceux de M. Fromentin, si l'heureux peintre n'avait exposé aussi *l'Audience chez un Khalifat.* — Je ne veux pas, je ne pourrai pas décrire cette page fière, éclatante et tranquille. Les constructions monumentales qui servent de cadre à la scène, les attitudes presque bibliques des personnages assis au seuil de la maison, les cavaliers qui se groupent dans la cour, tout ici a un noble aspect, une gravité orientale, et si l'on pouvait dire, une sérénité émouvante. *L'Audience chez un Khalifat* est un des meilleurs tableaux que nous ait jamais montrés le jeune peintre qui s'est déjà fait une si belle place dans l'art, et qui, aimé de deux muses, ne peut manquer de l'agrandir encore.

VIII

L'espace qui commence à nous manquer, l'heure trop rapide, la plume qui se fatigue comme l'esprit, tout nous oblige à abréger, à condenser dans un cadre plus étroit le chapitre que nous destinions aux paysagistes. Qu'ils ne nous en gardent point rancune. Ils doivent savoir — on le leur a dit si souvent — qu'ils sont l'honneur de l'école moderne et sa joie, et que, poëtes, amoureux, rêveurs attristés, spectateurs curieux des choses, nous avons tous les raisons les meilleures pour aimer dans le portrait fidèle qu'ils en font, la sainte nature, la grande enchanteresse qui nous a si souvent consolés. Temps heureux que le nôtre, où des peintres, si charmants et si forts, ont si bien compris les fêtes du soleil et de l'ombre et ont rendu si savamment aux forêts, aux lacs, aux brins d'herbe la voix qu'ils avaient depuis si longtemps perdue ! Pour dire ce qu'ont rêvé nos paysagistes, et ce qu'ils ont accompli, ce n'est pas un article de journal qu'il faudrait, mais un beau petit livre, bien sincère, bien ému, qu'on devrait écrire en plein air avec la plume d'un poëte, et, remplir s'il était possible, des bruits du vent dans les feuilles, de vagues frôlements d'ailes, de cris d'oiseaux et de mille chansons devinées plutôt qu'entendues. Mais on ne fait pas un tel livre : le sentir au fond de son cœur, c'est déjà une trop grande joie.

D'ailleurs les peintres n'ont pas besoin qu'on raconte ces belles choses. Corot est là, et Daubigny, et Théodore Rousseau et tant d'autres, qui tiennent le pinceau, et qui, plus heureux que nous, peuvent tout comprendre

et tout dire. On reproche, je le sais, à ces maîtres de reproduire les familiarités de la nature plutôt que ses grandeurs, et de manquer, dans leurs perspectives trop ressemblantes, de cet héroïsme, de cet idéal qui, besoin sacré de l'âme humaine, doit se retrouver dans toutes les créations de l'art. Le reproche a un sens pour M. Daubigny; il en a moins pour M. Rousseau, qui, quoique sans style véritable, a mis dans ses soirs d'orage tant d'émotion et de drame; pour M. Corot, le reproche est absurde et injuste.

M. Corot est un poëte, un musicien, un charmeur. D'une main qui peut paraître malhabile, il prend un pinceau, et, avec quelques couleurs qui, dit-on, se ressemblent toujours, il dessine, il ébauche sur une toile des silhouettes confuses, des apparitions vagues, de monotones feuillages; c'est peu de chose au sentiment des virtuoses de la touche, mais pour nous, c'est la nature elle-même et sa poésie mélancolique, et sa fraîcheur enivrante et tout ce qui fait qu'on aime les prairies et les bois. Nul n'a reçu autant que M. Corot le don de l'impression morale. Il est à son gré anecdotique ou religieux, familier ou auguste, charmant ou terrible. Voyez l'*Étude à Ville-d'Avray*, cette allée pleine d'ombre, où, sur le velours du gazon silencieux, marchent doucement deux femmes! Ce tableau n'est rien et c'est une merveille, par la transparence de l'air qu'on respire, la justesse des tons, la vérité des lumières. L'*Idylle*, quoique médiocrement antique dans le goût du dessin, a l'onction attendrie d'un paysage de Virgile. Dans le *Macbeth* au contraire, et dans le *Dante*, M. Corot se mesure avec Shakspeare, avec le visionnaire florentin, et telle est la puissance de son inspiration, qu'auprès de ces géants, il ne paraît pas trop petit. Peut-être y a-t-il dans le *Macbeth* un certain abus des tons d'encre; mais l'effet général est lugubre, et les figures elles-mêmes, dans leur étrangeté cherchée, s'associent d'une façon superbe au drame du paysage assombri. Dans le *Dante et Virgile* l'artiste va plus loin encore : arrivés à l'un des carrefours de la forêt mystérieuse, les deux poëtes se trouvent tout à coup face à face avec les trois animaux symboliques, bêtes hurlantes et fauves d'un terrible aspect : Dante effrayé se recule et se serre contre son guide. A côté, au-dessus d'eux, de grands arbres désolés agitent leurs sombres ramures; tout est en deuil, tout est sinistre dans cette scène, et, bien que M. Corot n'ait jamais passé pour un savant peintre de figures, celles de Dante et de Virgile sont d'un beau mouvement et d'une expression saisissante : quant aux animaux, ils ont presque autant de caractère que ceux dont Barye modèle si magistralement les types.

Il ne faut pas demander un bien large accent de poésie aux autres paysagistes de l'école. Et pourtant, M. Daubigny grandit encore, et, cette année, il s'en faut de peu qu'il ne passe au rang des maîtres. Son talent

sait faire vibrer plusieurs cordes ; il est agreste, il est simple, il est fort. C'est un joli tableau que les *Bords de l'Oise*. Tout y respire le calme et la fraîcheur des rivières tranquilles, et la rêverie oisive se promènerait à l'aise au bord de ces eaux pacifiques qui coulent doucement dans des campagnes d'un style modéré. M. Nadar a, dit-on, acheté cette toile, car ce grand *curieux* médite une galerie qui n'existe pas encore, mais dont on parle déjà beaucoup. Bien que ce tableau soit charmant, M. Daubigny a montré plus d'éclat et de vigueur, plus de mystère aussi, dans le *Lever de lune*, le *Soleil couchant*, et surtout les *Graves au bord de la mer*. Il y a dans les ciels de ces tableaux d'admirables transparences ; dans les terrains et dans les arbres, des intensités de verdure, qui attestent un talent de plus en plus robuste et sain : l'exécution abonde en qualités viriles que notre école a longtemps ignorées. M. Daubigny est désormais sûr de lui : il peut être sûr de nous.

Un maître que nous avons beaucoup aimé et que nous aimons encore, M. Théodore Rousseau, décline un peu. Il semble avoir pris trop au sérieux les objections qui lui ont été faites autrefois. Il a voulu modifier les habitudes de son pinceau, adoucir sa manière trop rugueuse, et dans le rendu des feuillages et des herbes, peindre plus fin. Il est bon de se corriger, mais nous trouvons que M. Rousseau s'est trop amendé : son exécution devient presque monotone; sa touche se fait trop pareille ; si lumineux qu'ils soient encore et si harmonieux qu'ils paraissent dans leur douce unité, ses tableaux manquent un peu d'accent.

A côté de ces peintres glorieux, se presse, non pas un groupe, mais une armée de paysagistes. Ils ont tous du talent, ou du moins ils ont tous l'air d'en avoir. M. Paul Huet est l'un des premiers ; fidèle aux libres traditions qu'il inaugura jadis, il se montre, dans la série de peintures qu'il destine à la décoration d'un château en Normandie, varié, abondant, coloré, plein de lumière. M. Cabat sait toutes les poésies du soir, MM. Lavieille, Desjobert, Lapierre, sont vrais et fins. Dans le *Barrage de Bezons*, M. Jeanron a saisi avec bonheur un effet original et intéressant, car le ciel, aux heures déclinantes du jour, est plein de fantaisies et de drame. Il suffit de regarder; mais ce n'est pas un mal de savoir peindre. M. Villevieille, qui se souvient de Corot, comprend finement les crépuscules attiédis. M. Chintreuil est le peintre des bruyères roses, et M. Blin, dans ses landes mouillées, dans ses grands terrains détrempés par les pluies, parvient à donner de l'intérêt à ses perspectives, et à les faire vivre sans autres personnages que de tristes bandes d'oiseaux. Citons aussi M. Allongé, un brave pinceau qui se fera connaître, et un nouveau venu, M. Aiguier, qui nous envoie de Marseille des paysages pleins de lumière.



Soleil couchant

(Salon de 1859.)

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

IMPRIE DELATRE PARIS



IDYLLE

Par M. Corot.

L'Orient appartient à tout le monde : nous trouvons même qu'on en abuse un peu. Plusieurs, qui ont visité les pays du soleil, en rapportent de simples vues topographiques. Envoyons leurs tableaux au dépôt des plans, et n'en parlons plus. L'art veut autre chose, et pour bien traduire la grandeur de ces terres sacrées où la jeune humanité fit ses premiers pas, il faut, avec le talent du peintre, l'émotion persuadée du poëte. MM. Belly et Berchère n'ont pas sans doute toutes les qualités requises, mais leur pinceau, de mieux en mieux affranchi des timidités du début, abonde en inspirations heureuses. Les vues du Nil de M. Belly ont un peu de lourdeur; les tons y paraissent bien vigoureux; je rêve une Egypte plus claire et plus blonde : peut-être est-ce aussi le sentiment de M. Berchère. Bien que son *Simoun* ait des apparences fantastiques, ce n'en est pas moins un tableau intéressant et savamment mouvementé dans ses lignes. Sa meilleure peinture est la vue des deux colosses de Gournah, monolithes géants qui rêvent au milieu de la plaine, et dont le Nil débordé vient mouiller les pieds de granit rose. Ce tableau est simple et grand, et je serais curieux de savoir ce qu'en pense M. Gérôme, qui, lui aussi, a peint les antiques monuments des environs de Thèbes, et qui, on s'en souvient, est si bien parvenu à rapetisser leur proportion colossale.

Laisser aux formes leur grandeur, aux tons leur importance relative, c'est le premier devoir du paysagiste ; il en est un autre encore : l'artiste doit mêler son âme à la représentation des choses extérieures; et pour atteindre ce but, pour éveiller, dans l'esprit du spectateur qui passe, une pensée ou un rêve, il faudrait peut-être choisir des motifs plus émouvants, de plus grandioses aspects que ceux que reproduisent d'ordinaire les peintres que nous aimons. La réalité ne serait pas pour cela méconnue ou trahie, et nous avons à tel point désappris l'idéal que celui qui y reviendra le premier.est sûr par avance d'un long applaudissement. Mais il est bien entendu, que c'est dans la nature elle-même, dans la notion instinctive des grandes lignes et des grands effets, et non dans les théories académiques, qu'il faut chercher ce précieux élément de beauté et d'idéalisation. Si, par une libre interprétation des vieux textes, le cœur peut renouveler des genres de peinture dont la poésie semble épuisée, le cœur saura, quand l'heure en sera venue, rajeunir le paysage et mettre l'âme humaine plus à l'aise devant ses horizons agrandis. Cette régénération se prépare peut-être et des conquêtes nouvelles, espérons-le, doivent s'ajouter bientôt à celles qu'ont déjà faites pour nous tant de mains victorieuses. Sachons attendre. N'allons pas, dans l'excès de nos impatiences, nous faire plus pauvres que nous ne sommes, et méconnaître injustement nos richesses :

notre école de paysagistes possède à un éminent degré le génie de l'observation, la vérité et la puissance de la couleur, le secret des lumineuses transparences : elle a le charme, le sourire, l'émotion aussi. Ne nous plaignons pas.

PAUL MANTZ.

P. S. — Ainsi que nous l'avions annoncé, nous donnons ici la gravure du tableau de M. Aubert, dont il a été question dans notre dernier numéro.



RÊVERIE

Par M. Aubert

UN TABLEAU D'ALONZO CANO

EL ORATORIO

Heureux l'artiste qui peut à son gré parler plusieurs langues et exprimer sous des formes diverses sa fantaisie ou son rêve ! Cette multiplicité d'aptitudes fut le lot de quelques grands maîtres de la renaissance italienne : né sur un sol moins généreux et dans un temps où la séve vigoureuse de l'art était déjà appauvrie, l'Espagnol Alonzo Cano eut, avec la différence du génie et des époques, un privilége analogue : il fut triplement artiste.

C'est du moins ce qu'assurent les dictionnaires ; c'est ce que répètent à l'envi tous les historiens de l'école espagnole. Notre dessein n'est point de les contredire : toutefois, ils nous apprennent eux-mêmes qu'en architecture, l'œuvre qu'Alonzo Cano a laissé n'est ni bien considérable, ni bien glorieux. Il a plutôt pratiqué l'art de décorer que l'art de construire. Son père lui avait appris à assembler, à composer aussi les divers éléments dont la réunion, souvent un peu lourde et prétentieuse, formait de riches retables d'autels. Cano a produit dans ce genre de vastes ouvrages dont on faisait le plus grand cas au XVII[e] siècle. A Séville, il fit plusieurs retables pour le collége de Saint-Albert et pour le couvent de Sainte-Paule : il a achevé, à l'église de Lebrija, le maître-autel dont son père avait entrepris la décoration ; on cite encore de lui quelques travaux analogues. Quant au goût qui présida à la composition de ces pompeuses machines, il était assez voisin de celui dont les artistes du règne de Louis XIII ont laissé tant d'échantillons dans les églises de France, et nous croyons que l'auteur de l'*Histoire des peintres* a très-heureusement caractérisé le talent de Cano lorsqu'il reconnaît chez lui « un style rond, bâtard, embarrassé de consoles, chargé de corniches et d'ornements lourds. »

Oublions donc qu'Alonzo Cano a été architecte, et recherchons quelle a été sa valeur dans la statuaire et dans la peinture. Ici, les preuves abondent, et le maître de Grenade n'est pas indigne de sa renommée. Cano a laissé plus de statuettes que de statues, il a plus souvent taillé le bois que



EL ORATORIO DE ALONZO CANO

le marbre ou la pierre, mais il l'a toujours fait d'un ciseau délicat, intelligent, expressif : on en voit plus d'une preuve en Espagne. Un témoignage récent nous rappelle que l'on conserve d'Alonzo Cano, dans le trésor de la cathédrale de Tolède, une figure en bois coloré, représentant saint François d'Assise en extase. C'est, nous dit-on, « un chef-d'œuvre de simplicité et de caractère [1] ». La suite de ce travail prouvera peut-être que cet éloge n'a rien d'exagéré.

Comme peintre, Alonzo Cano est beaucoup plus connu. Bien que le Louvre, à notre grand regret, ne possède aucune production de cette main savante, on est assez bien informé en France du mérite du maître, pour peu qu'on se souvienne des tableaux qu'on a admirés dans l'ancienne galerie espagnole, chez M. Aguado et plus récemment chez M. le maréchal Soult. Londres a hérité, par le droit de l'argent, de quelques-unes de ces remarquables peintures, et telle est notre pénurie à l'égard des créations de l'art en Espagne, que l'amateur, en quête de ces choses, se trouverait aujourd'hui bien empêché de se rendre compte du mérite d'Alonzo Cano si, par une fortune dont nous voulons faire profiter nos lecteurs, il n'était arrivé, il y a quelques mois, à Paris, une œuvre doublement importante qui permet d'étudier le maître de Grenade à la fois comme sculpteur et comme peintre : cet ouvrage c'est l'*Oratorio* d'Alonzo Cano, production compliquée où deux arts combinent leurs richesses et semblent vouloir lutter de luxe et d'élégance.

Avant de décrire ce rare morceau, il est bon d'en préciser la date, et de dire quels étaient, au moment où il fut mis au jour, la situation et le talent de l'habile artiste qui l'a si heureusement exécuté.

Une inscription apposée sur le cadre de l'*Oratorio* d'Alonzo Cano nous apprend qu'il a été achevé en 1658. A cette époque, Cano, parvenu au plus haut degré de sa gloire et dans la pleine maturité de son talent, avait cinquante-sept ans à peu près. A la suite d'aventures singulières qui ont été trop bien racontées par M. Charles Blanc, pour qu'il soit nécessaire de les redire, il était rentré à Grenade et il jouissait tranquillement des bénéfices de la prébende que Philippe IV lui avait fait accorder. Arrivé au port après tant d'orages, Cano voulut payer la dette de la reconnaissance : il se ressouvint du protecteur chaleureux, de l'ami dévoué qui l'avait assisté dans ses heures d'épreuves. Cet ami, c'était le père Juan Bautista Maino, un honnête moine qui n'avait pas rendu à Cano un médiocre service, en le tirant des griffes de l'inquisition. Peu après cet événement, le père Maino mourut; mais Alonzo était un cœur fidèle, et

1 M. le comte Clément de Ris, le *Musée royal de Madrid*, p. 12.

c'est en mémoire de son sauveur qu'il peignit et qu'il sculpta son *Oratorio*, sorte d'ex-voto qui fut placé à Grenade dans une chapelle où il s'est célébré plus de messes, cher lecteur, que vous n'en avez sans doute entendu.

Un tableau forme le compartiment central de ce pieux monument. C'est la Madeleine, une blonde et douce pénitente sous les traits de laquelle Cano a, dit-on, reproduit de souvenir la physionomie d'une femme qu'il avait aimée, avant d'obtenir sa prébende, comme on doit naturellement le supposer. A l'entrée d'une grotte creusée dans le roc, loin des bruits du monde et dans une de ces solitudes que visitent seuls Dieu et ses anges, la Madeleine est agenouillée tenant des deux mains une croix qu'elle contemple, les yeux doucement humides de pleurs, la poitrine oppressée par les sanglots de la contrition. A ses pieds est un livre entr'ouvert, que soutient une tête de mort. Dans la partie supérieure du tableau, apparaissent trois chérubins, témoins heureux qui iront redire par quelles sincères repentances la pécheresse est devenue une sainte. Enfin, au fond, du côté où la grotte échancre sa silhouette sévère, on entrevoit le ciel bleu, la campagne verte, doux symbole d'espérance, signe éclatant de résurrection morale. Conçue avec beaucoup d'intelligence et dans un sentiment très-tendre, cette composition est exécutée d'un pinceau moelleux, gras et suave. Le coloris, parfaitement approprié au sujet, est plein d'harmonie et d'unité; la tête de la sainte, ses épaules, ses beaux bras sont frappés d'une lumière vive et caressante. Le dessin, un peu négligé en certains détails, n'a pas de caractère particulier. M. Charles Blanc, je crois, n'avait pas encore vu ce tableau lorsqu'il a dit qu'Alonzo Cano est le moins Espagnol de tous les peintres de l'Espagne. La *Madeleine* lui donne pleinement raison; et c'est justement aussi qu'il a écrit que si ses productions étaient transportées en Italie, on pourrait aisément les faire passer pour celles d'un peintre lombard. Vous entendez bien qu'il s'agit d'un Lombard de la décadence, et qui, s'il n'y prend garde, deviendra doucereux et s'affadira.

La Madeleine est placée en un cadre richement sculpté, dans la partie supérieure duquel s'insère un bas-relief rectangulaire, taillé dans cette sorte d'albâtre que les Espagnols appellent le marbre de Loja. Ce bas-relief représente *l'Ensevelissement du Christ*. D'après la tradition, ce précieux morceau de sculpture serait aussi l'œuvre de Cano. Nouveau venu dans des questions que nous connaissons à peine, nous n'oserions discuter une attribution qui s'appuie sur d'honorables témoignages; toutefois, nous devons dire que, par son état de dégradation matérielle, par l'âge apparent du marbre, et, ce qui serait plus probant, par le caractère des figu-

res et le sentiment des draperies, ce bas-relief nous semble appartenir à une époque un peu antérieure à celle où Alonzo Cano a brillé : nous le daterions donc du XVIe siècle. En revanche, la manière de Cano se fait indubitablement reconnaître dans la statuette du saint Antoine et les figurines des quatre anges qui, debout sur des tiges dorées, servent de couronnement à l'ensemble de l'œuvre. Artistement taillées dans le bois et étoffées, comme on disait jadis, de couleurs vives, ces statuettes sont charmantes. Si les anges ont un peu de lourdeur dans leur grâce trop bien portante, le visage du saint Antoine est au contraire plein d'ascétisme, de foi et de tendresse. Dans son état primitif, il tenait doucement entre ses mains ouvertes un petit Jésus souriant, qui, par malheur, a disparu. Enfin l'*Oratorio*, placé contre une muraille et appuyé sur la saillie d'un autel, se complétait jadis par deux figures qui s'agenouillaient au bas du cadre : si ces deux statuettes ne sont pas reproduites dans la gravure que publie la *Gazette des Beaux-Arts*, c'est qu'il n'en reste plus que des fragments mutilés. L'heureux propriétaire de l'œuvre que nous venons de décrire, M. F. Choquet, a bien voulu nous montrer ces précieux débris — une tête de Vierge, et le buste et les mains d'un moine, — sculptures naïves et pleines d'expression, qui, comme le *Saint-Antoine*, sont rechampies de couleurs intenses, et qui, à n'en pas douter, sont également dues au ciseau d'Alonzo Cano.

Mais malgré les pièces accessoires et peu importantes d'ailleurs qui lui manquent, l'*Oratorio* du prébendier de Grenade n'en reste pas moins un monument d'un grand intérêt pour tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art en Espagne. Si quelque chose doit surprendre, c'est que dans un pays si troublé par les agitations intérieures, ce grand *ex-voto* ait pu se maintenir en un pareil état de conservation, ou, pour mieux dire, reconstituer ses éléments épars et reprendre, après les avoir un instant perdues, sa forme et sa fraîcheur primitives. Mais l'*Oratorio* d'Alonzo Cano était plus qu'un monument religieux : c'était une gloire de famille, et c'est là ce qui la sauvé. En 1841, on pouvait le voir encore chez l'un des descendants du peintre, Don Manuel Cano, premier alcade constitutionnel de Grenade et député de la province. Entre les mains de l'amateur distingué qui le possède aujourd'hui et qui l'a récemment apporté en France, le chef-d'œuvre d'Alonzo a repris une vie nouvelle. Aussi nous ne saurions trop remercier M. Choquet d'avoir appelé l'attention de la critique française sur le talent d'un maître deux fois habile qui, s'il lui était imparfaitement connu comme peintre, en était complétement ignoré comme sculpteur. Nous ne sommes guère familiarisés, en France, qu'avec les noms les plus glorieux de l'art espagnol, — Velasquez, Ribera, Murillo,

Zurbaran, — mais, un peu au-dessous et presque à côté de cette aristocratique pléiade, il y a une foule d'artistes dont les œuvres nous manquent, et que nous connaissons mal, car les livres seuls nous en ont parlé. Alonzo Cano est un des maîtres qui méritent le mieux qu'on les apprécie : impossible hier, l'étude de son génie est devenue facile aujourd'hui. Ainsi s'agrandit, peu à peu, le cercle de nos sympathies dans le monde de l'art. Les écoles et les nations elles-mêmes n'ont qu'à gagner à ces échanges, de plus en plus fréquents, à ces importations intelligentes qui font traverser la frontière à des gloires qui ne doivent pas se localiser et se restreindre, puisqu'elles font partie du patrimoine commun. La peinture est un langage universel, et si, grâce aux merveilles qu'elle a produites, les peuples peuvent parvenir à se connaître, ils finiront peut-être par s'aimer.

XAVIER NOGARET.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE TABLEAUX ANCIENS

Les ventes de tableaux deviennent de plus en plus rares. Serait-ce parce que les greniers d'abondance qui nous ont alimentés tout cet hiver, commenceraient à se dégarnir? Ce n'est guère probable, et dès l'automne prochain, nous verrons de nouveau tomber cette averse de catalogues bleus, verts, jaunes, rouges dans lesquels (mais seulement sur le papier) les Rembrandt coudoient les Hobbéma, et les Vélasquez étouffent les Corrége. Si les ventes cessent, c'est que les acheteurs manquent. Cependant, le 14 mai dernier, on se serait encore cru, dans l'hôtel Drouot, aux plus beaux jours de la saison passée, ce qui prouve une fois de plus ce que nous avons répété si souvent, que les bonnes peintures, malgré des engouements passagers pour d'autres branches de l'art, sont en fin de compte ce qu'il y a de plus digne de l'empressement des amateurs.

Joseph Ribera : *Le Musicien ambulant,* 2,700 fr. Je n'oserai affirmer que ce soit un original, mais cette belle toile était vraiment digne du maître par l'énergie du dessin et la franchise de l'effet. Un musicien ambulant, vu à mi-corps auprès d'une balustrade, semble accorder sa mandoline. La main qui tient l'instrument est d'un modelé souple et ferme, et la lumière tombe sur la figure sauvage du *guitarrero* avec une intensité et une profusion merveilleuses.

Peter Neefs : *Intérieur d'une église au moment de la célébration de la messe*, 1,120 fr. C'était, comme toujours, une immense perspective avec une foule de petits bonshommes qui ne sont guère là que pour faire valoir, par la maladresse de leurs attitudes, l'exquise justesse de l'architecture. Ce panneau avait du reste été restauré assez lourdement.

Une esquisse de Rubens : *Le Triomphe de l'Église,* 7,900 fr. Quoique plus importante que celle achetée par le Louvre à la vente Ary Scheffer, par l'étendue et la composition, elle lui était bien inférieure pour le faire et la couleur.

Rosa Bonheur : *Moutons au pâturage,* 4,500 fr. Nous espérons que cette pauvre petite toile, lourde d'aspect et sourde d'effet, était de la jeunesse de Mademoiselle Rosa Bonheur. On ne peut guère s'expliquer ce haut prix que par l'excessive rareté, sur le continent, des œuvres de cette artiste estimable. Aussitôt terminées, elles traversent le détroit, et sont disputées à poignées de guinées par les plus illustres amateurs de l'Angleterre. Celle-ci a été adjugée à M. Lamme de Rotterdam.

Drolling : *Le Petit Commissionnaire,* 1,150 fr. Nous ignorions que ces pastiches de l'école hollandaise, peints comme des plaques de porcelaine sans même en avoir les qualités relatives de transparence d'émail, aussi puérils par l'exécution que par le titre lui-même, pussent encore passionner à ce point les amateurs qui vivent à une

époque dont les procédés de peinture sont incontestablement supérieurs, et qui laissent chaque jour passer à vil prix des maîtres anciens d'un haut mérite.

Xavier Leprince : *Fête de village et Proclamation de la royauté en 1815*, 700 et 500 fr. Assurément les tableaux de Leprince ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais, après tout, ces petites figures vivent et se meuvent, elles sont bien observées et bien touchées; si l'exécution en est sèche, au moins n'est-elle point prétentieuse.

Taunay : *Vente de tableaux en plein vent*, 420 fr. C'est le plus joli tableau de ce maître que nous ayons encore vu. La scène se passe dans quelque ville d'Italie, à Florence peut-être. Un crieur, monté sur une estrade élevée sur des tonneaux devant la porte d'une maison, crie à pleins poumons les qualités du tableau qu'il montre à la foule; à ses pieds le scribe inscrit les enchères; les amateurs assis sur des chaises font leurs réflexions et regardent les belles dames attirées par l'affiche qui promet des chefs-d'œuvre. Les personnages sont dessinés et peints avec infiniment d'esprit, et la lumière distribuée avec une franchise d'effet bien rare dans l'école du commencement de ce siècle.

VENTES DE GRAVURES, DE DESSINS ET DE MINIATURES

La vente des gravures, des dessins et des miniatures de M. Fr. V., à laquelle nous avions emprunté un dessin d'Augustin de Saint-Aubin, pour le dernier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*, a eu le succès qu'elle méritait par son choix précieux, succès dont les circonstances politiques auraient pu faire douter les plus incrédules. C'est M. Vignères qui dirigeait la vente.

Miniatures. Anonyme, école du XVIIIe siècle : *Portrait de femme*, le corsage très-décolleté, les cheveux poudrés ornés d'un ruban bleu et de roses, 141 fr. Dumont : *Portrait de jeune homme*, en habit de velours bleu de ciel, brodé d'argent, 85 fr. Honoré Fragonard : *Buste d'une petite fille* qui repose sa tête sur un oreiller blanc, 129 fr.; *Portrait de jeune homme;* ses cheveux châtains sont largement bouclés, et il porte une veste jaunâtre, 305 fr.; *Enfant en costume de Gilles,* chapeau et habit blancs bordés de rubans bleus; il porte des fleurs dans ses mains cachées par de longues manches, 320 fr.; *Tête de jeune femme vue de face;* elle a au cou un collier de perles et dans les cheveux une rose, 900 fr. Toutes ces miniatures avaient les défauts, mais aussi toutes les charmantes qualités de Fragonard, des yeux étincelants de vie et d'intelligence, des chairs quelquefois rousses, des lumières gouachées de blanc, mais tout cela enlevé avec cette verve d'exécution que lui seul a su conserver dans un procédé de peinture qui meurt presque toujours par le trop grand fini. Périn : *Portrait de femme*, cheveux poudrés, ornés d'un fil de perles et de rubans violets, robe blanche et fichu noir, 126 fr.

Dessin Indien. *La charmeuse de serpents*, 27 fr. Assise sur un tertre fleuri, le corps nu, avec une large ceinture de feuilles vertes qui s'imbriquent et la couvrent depuis les reins jusqu'aux genoux, les cheveux retroussés à la chinoise, le cou, les poignets et les chevilles chargés de colliers de perles, elle souffle dans une sorte de flageolet dont le milieu offre un renflement bizarre. Les ongles de ses pieds et de ses mains sont peints en écarlate par le henné, et des paquets de perles enserrent les oreilles sans mutiler le lobe. Un serpent jongleur est enroulé autour de son cou grêle, un autre s'approche; devant elle un écureuil assis l'écoute, ainsi que deux couleuvres rouges

enroulées aux branches d'un arbre qui est derrière elle. Cette scène, empreinte d'une poésie toute locale, se passe au bord d'un fleuve qui baigne plus loin une prairie où s'ébattent des hérons; à l'horizon, une ville sur les murailles de laquelle flotte un petit drapeau rouge. C'est une merveille d'exécution.

Dessins anciens. Annibal Carrache : *Tête d'enfant vue de face*, 26 fr. Adrien van Ostade : *Buveur assis*, vu presque de profil, tenant un pot de bière sur ses genoux ; *Homme assis* allumant sa pipe, et *Fumeur assis*, vu de dos, les jambes croisées; trois aquarelles, 98 fr.

Nicolas Poussin : *Deux hommes causant ensemble*, avec un fond d'architecture, et *Groupe de deux figures*, dont l'une, les deux mains étendues, semble s'adresser au public que l'on ne voit pas; cette étude pourrait appartenir à une composition représentant *Solon qui simule la folie sur le marché d'Athènes pour faire accepter ses lois*, 115 fr.; *Ulysse découvrant Achille déguisé en femme*, à la cour de Lycomède, dans l'île de Scyros, 116 fr.

Rembrandt : *Femme malade endormie* dont la tête repose sur un oreiller, étude à la plume du sentiment le plus pénétrant, 206 fr.; elle provenait de la vente Norblin. Rubens, ou plutôt un maître Italien d'après Rubens: *Étude pour le Christ baptisé*, 80 fr.

École française du xviii siècle. Boucher ou plutôt Huet: *composition pour un éventail*, à la mine de plomb; des jeunes filles et des jeunes garçons groupés avec des troupeaux dans un paysage, 29 fr. Boucher : *Un jeune homme vêtu d'habits de satin*, accoudé sur un tertre, 180 fr.; cette étude à la sanguine, signée *F. Boucher del.*, a été achetée pour la collection des dessins du Louvre. *Vénus fouettée par les Amours*, 93 fr.; il va sans dire que les verges étaient des bouquets de roses.

Honoré Fragonard : *Un bœuf blanc dans une étable*, à droite une fille couchée par terre et endormie, la main posée sur le dos d'un chien, 66 fr.; *Une femme donnant un morceau de pain à un enfant*, étude pour la composition gravée avec ce titre, *Dites donc, s'il vous plaît*, 142 fr. Ce beau dessin au pinceau et lavé de bistre est allé, ainsi que plusieurs autres, grossir la collection de MM. Jules et Edmond de Goncourt; *Un homme prend des pains dans une huche*, une femme qui soutient le couvercle, les distribue à des enfants qui l'entourent, 320 fr.; *Femme couchée sur un lit tenant un jeune homme dans ses bras*, 80 fr.; *La visite chez la nourrice*, composition spirituelle et gracieuse à l'encre de chine rehaussée de teintes plates d'aquarelle, 125 fr.

Lancret : *Deux figures de femmes* vêtues de robes de soie garnies de fourrures; l'une debout tient un masque, l'autre assise chante en tenant un papier à musique, 62 fr.

J.-B. Oudry, *Pont rustique dans un parc*, probablement (dit le Catalogue) celui d'Arcueil, au crayon noir rehaussé de blanc, sur papier bleuâtre, 61 fr.

P.-P. Prudhon : *Femme nue debout marchant les bras étendus*, dessin très-curieux et très-important, exécuté à la manière des graveurs, et qu'il est regrettable de ne pas avoir vu acheter par le Louvre qui n'en possède pas de cette exécution, 136 fr.

Ant. Watteau : *Jeune femme nue couchée sur un lit*, derrière elle une autre femme tenant une seringue, 105 fr.; maigre étude d'après nature des premiers temps du maître; *Jeune femme en pied, assise*, feuilletant un livre placé sur ses genoux, dessin à la mine de plomb, au crayon noir et à la sanguine sur papier jaunâtre, de la collection de madame de Pompadour, 280 fr.; *Portrait de Siroye*, le marchand de gravures, en costume de Pierrot, comme il arriva souvent à Watteau de représenter ses amis, 135 fr.

ce dessin aux trois crayons sur papier blanc était d'une très-belle exécution, et portait au bas à la sanguine, de la main du maître, le nom de *Siroye*.

Estampes et gravures anciennes. Andrea Andreani : *Le pavé du dôme de Sienne:* le sacrifice d'Abraham, Moïse brisant les tables de la loi, et la Madeleine, immenses camaïeux sur bois en plusieurs feuilles qui se réunissent, 97 fr.

Francisco Goya : *la Tauromaquia*, suite de 33 pièces à l'aqua-tinte, avec une feuille de texte en espagnol qui explique les planches, bel exemplaire très-rare en France, 225 fr. C'est peut-être la suite la plus franchement nationale par la donnée et la fougue de l'exécution qu'un peintre ait jamais égratignée sur le cuivre. Il est impossible de rester mieux dans la nature en frisant d'aussi près la charge par l'insouciance des procédés.

F. Primatice : *les Deux femmes romaines*, 25 fr. Cette belle eau-forte très-rare est, dit Bartsch, la seule qu'ait gravée ce chef élégant de l'école de Fontainebleau.

Rembrandt : *l'Homme sous une treille* (B. 257), 21 fr.

Greuze : *la Philosophe endormie*, première épreuve d'eau-forte pure; cette rare et brillante pièce, qui n'est autre que le portrait de la belle et trop légère madame Greuze (voir *les Archives de l'art français* de MM. de Chennevières et de Montaiglon), est attribuée à Fragonard; mais nous la croyons de Greuze lui-même, 60 fr. — *La même* pièce terminée au burin par Aliamet, 21 fr.

Watteau : *Figures de mode*, dessinées et gravées à l'eau forte par Watteau et terminées au burin par Thomassin le fils, 80 fr. Cette suite à huit pièces, provenant des cabinets Bachaumont et de Véze, était avant la lettre et avant le trait carré, ce qui établit un état jusqu'alors inconnu, intermédiaire entre le premier et le deuxième, décrits par M. Robert Dumesnil.

Portrait de Marie-Antoinette en grand costume, avec très-haute coiffure de plumes. M. Rochoux croit cette curieuse pièce unique, 41 fr.

Estampes modernes et lithographies. Charlet, *la Conversation* (nº 34 du catalogue La Combe), 6 fr.; *les Invalides en goguette* (50), 11 fr.; *On dit...* (59), 9 fr. 50; *l'Instruction militaire* (83), 9 fr. 50; une partie de ces lithographies assez rares aujourd'hui étaient avec le nom de *Lasteyrie*.

P.-P. Prudhon : *Enfant jouant avec un chien*, portrait du fils du maréchal Gouvion Saint-Cyr, 15 fr.; *La jeune fille à la colombe*, 1er état avant toute lettre, d'une finesse et d'une transparence qui ont disparu dans les retouches postérieures, 26 fr.; le 2e état, 5 fr. 50; le 3e état sur chine, 3 fr. 50; et enfin le même état avec le titre *une lecture*, 2 fr. 75. Deux têtes de lettres, *le Gouvernement français*, gravé par Roger, et *le Sénat conservateur*, 7 fr. 50. J'aurais voulu que les personnes, qui se rient de l'engouement des amateurs pour ce qu'on appelle *les états*, eussent pu voir ces quatre épreuves réunies l'une près de l'autre; elles se seraient convaincues combien, surtout dans les lithographies, plus le tirage avance, et plus la fatigue de la pierre ou l'inintelligence des retouches modifie la pensée première du maître.

C'est encore M. Vignères qui dirigeait la vente d'une assez nombreuse collection, envoyée d'Allemagne; car c'est du Nord aujourd'hui que nous viennent les collections. Le public s'y est montré fort capricieux. Certaines pièces curieuses et rares ont été méprisées; d'autres séries, au contraire, se sont relevées sous le feu croisé des amours-propres et des intérêts.

Zoann Andréa, *panneau d'ornement* (B, 28), en haut Jésus bénissant, et au bas trois enfants sonnant de la trompe, 22 fr.

Hans Sébald Beham : *Deux génies sur des capricornes* (B, 236), 13 fr.

Lucas Cranach : *un Tournoi;* un chevalier est renversé, plus loin des héros d'armes séparent de leurs bâtons des combattants à l'épée; pièce gravée sur bois, 41 fr.

École de Fontainebleau : *Les pêcheurs à la ligne et au filet*, pièce ovale par Léon Daven, belle épreuve, 20 fr.; *Cléopâtre se faisant piquer par un aspic*, dans un riche encadrement carré avec intérieur ovale, 16 fr. 50.

Gérard Edelinck : *Sainte Famille*, d'après Raphaël, belle épreuve avant les armes de Colbert, 229 fr. Une épreuve du même état avait été vendue 605 fr. à la vente Debois.

H. Goltzius : *Jésus célébrant la Cène*, 20 fr.

H. Naywinx : *le paysage à la chute d'eau*, 14 fr. et *le paysage avec rochers*, 15 fr.

J.-V. Noordt : *Temple en ruines sur des rochers*, 39 fr.

Adrien van Ostade : *la Danse au cabaret*, 50 fr.

Rembrandt : *Pierre et Jean à la porte du temple*, 45 fr.; *l'Abreuvoir*, 36 fr.; et *Études de trois têtes de femmes*, belle épreuve découpée mais remargée avec un art admirable, 24 fr.

Le Maître au monogramme IS : 1582, *Vieillard assis tenant une faulx*, avec un fond de paysage, pièce ronde, curieux échantillon des pièces dites gravées au maillet, 35 fr.

Chardin : *Jeune fille tenant une raquette et un volant*, gravé par Lépicié, 1742, à Lyon, chez Gentot, 63 fr.

Debucourt : *le Menuet de la mariée*, pièce en couleur, gravée avec beaucoup de soin et d'esprit, 18 fr. 50.

Watteau : *Fêtes au dieu Pan*, gravées par Aubert, 20 fr.

Mercuri : *Portrait de madame de Maintenon*, épreuve avant toutes lettres, sur chine, de la première planche non-terminée, 10 fr. 50.

PH. BURTY.

VENTE D'AUTOGRAPHES

Voici les prix qu'ont atteints les pièces les plus intéressantes dans une vente d'autographes faite par l'expert Laverdet le 18 de ce mois et les trois jours suivants. Nous les rangerons par catégories :

Princes, seigneurs, hommes de guerre. — Charles IX, lettre signée, 7 fr. — Henri IV, lettre signée et contre-signée *Potier* (nom qu'il ne faut pas confondre, comme le faisait naguère si plaisamment un grand journal, avec celui du grand jurisconsulte *Pothier*), 3 fr. — Louis XV, lettre autographe signée (ordre de surveiller les Anglais, et de ne pas perdre de vue Belle-Isle, car il croit que c'est leur principal objet); ce beau mouvement du *Bien-Aimé* a été payé, pour sa rareté, 22 fr. 50. — Un prince de Conti, qui ne doit pas être Louis-Armand, quoi qu'en dise le catalogue, si la date de la pièce (1674) est exacte, let. aut. sig., 10 fr. 50. — Le duc de Montmorency, *si méchamment mis à mort* par Richelieu, deux pièces signées, 7 fr. 75. — Le prince Eugène de Savoie, lettre autographe signée, 22 fr. 50. — Le duc de Lorraine (Léopold), mort en 1729, let. aut. sig., 4 fr.— Le maréchal Fabert, let. aut., 10 fr. 50. — Le maréchal Saint-Arnaud, let. aut. sig. du 19 avril 1853, attestant sa conversion, 21 fr. 50. — N'oublions pas le duc de Berry, assassiné en 1820, let. aut. sig., 16 fr. 50; et son fils, le duc de Bordeaux : un devoir d'histoire sur la bataille de Bouvines, émaillé de fautes d'orthographe, 29 fr. 50.

Prelats. Le cardinal de Rais (Retz) let. aut. sig., 47 50 .— Fénelon, let. aut. sig., belle pièce relative à la juridiction des tribunaux ecclésiastiques de son diocèse, 51 fr. — Fléchier, huit pièces autographes, dont une signée, 119 fr. 75. — M. de Frayssinous, deux pièces, dont une lettre aut. sig., 1 fr. 50 seulement. — On a retiré, faute d'amateurs, même à 5 fr., une curieuse lettre de l'évêque d'Orléans Jarente de La Bruyère, qui : « comblé personnellement des grâces de votre majesté (Louis XV) ne prendrait « pas la liberté d'en demander pour sa famille, si la douleur et la crainte de la voir « périr sans postérité et sans enfants, ne le forçait à supplier votre majesté de leur « faciliter les moyens de la voir revivre un jour, en favorisant le mariage du marquis « de Jarente, son frère aîné, etc. » Bref, il s'agit d'accorder, pour cela, à la future de ce marquis, une pension de 12,000 livres, ou d'ici à trois ans, 200,000 livres comptant !... Excusez du peu, mais la pièce, bien que paraissant authentique, n'est pas signée, et le mot *bon*, attribué au roi, laisse prise à la contestation.

Hommes politiques. — Fouquier-Tinville, ordre aut. sig. de conduire au tribunal révolutionnaire, etc., 22 fr. 50. — Bourbotte, let. aut. sig., par laquelle il demande à voir son fils avant de mourir, 13 fr. 50. — Valazé, 16 lignes aut. sig., 19 fr. 50. — Robespierre jeune, let. aut. sig., 21 fr. 50. — Washington, let. aut. sig., 59 fr. — Garibaldi (le même qui en ce moment bat les Autrichiens), let. aut. sig. (en italien), 6 fr. 50.

Littérateurs. — Voltaire, let. sig. V., 7 fr. 50; let. aut. sig., 11 fr. — Desforges-Maillard, longue lettre aut. sig. contre Voltaire, 16 fr. — Fontenelle, let. aut. sig., 58 fr. 50. — Piron, let. aut. (minute), à Clairault, et copie aut. de la réponse de celui-ci, 30 fr. — Le bon Rollin, cinq lignes aut. à la troisième personne (ce qui n'est pas du tout la même chose qu'une signature, quoi qu'en dise M. Laverdet), 16 fr. — J. J. Rousseau, let. aut. sig., 24 fr. 50. — Bernardin de Saint-Pierre, let. aut. sig., 15 fr. — Ducis, let. aut. sig., sur la mort de son ami Bitaubé, 9 fr. — Millevoie, let. aut. sig., 14 fr. — Silvain Maréchal, let. aut. sig., demandant un prêt de 3 fr. à Mathon de La Varenne, parce qu'il ne lui reste plus un sol, après avoir fait raccommoder ses culottes, 9 fr. — Plusieurs fables autogr. de Florian n'ont pas trouvé d'amateurs à 5 fr.; mais on a vendu pour 2 fr. 75 un curieux fragment du même auteur, intitulé *Pensées pour Numa*, où se révèlent naïvement tous les secrets de composition des littérateurs de cette catégorie et de cette époque : *relire* ceci : *s'inspirer* de cela : *imiter* ce passage : *emprunter* cette pensée, etc., c'est un cours complet de plagiat en trois pages.

Acteurs. Garrick, let. aut., 15 fr. 50. — Talma, dix pages de notes aut., 17 fr. — Cette pauvre Rachel, billet aut. sig., 2 fr. seulement ! !

Femmes historiques. Marie de Clèves, duchesse d'Orléans, femme du prince-poëte, poëte elle-même, mère de Louis XII, pièce sig. sur parch., 2 fr. — Vingt-sept lettres aut. d'Hortense Mancini à l'abbé d'Hautefeuille, ont été vendues 300 fr., bien que, pour nous servir des expressions de M. Amédée Renée, qui en parle dans son ouvrage (les *Nièces de Mazarin*), elles ne répondent pas à l'idée qu'on se fait de cette reine intellectuelle de l'Angleterre. Ces épîtres roulent uniquement sur des commissions gastronomiques; mais il faut supposer que l'abbé d'Hautefeuille, tout bibliothécaire qu'il était de la duchesse de Bouillon, n'était bon qu'à faire des commissions. — Ne séparons point d'Hortense Mancini son bon ami Saint-Évremont, onze lettres aut. sig., au même abbé, et n'offrant pas plus d'intérêt que les précédentes, 202 fr. 50 c. — Rapprochons encore d'Hortense, mais par malice, son mari le duc de Mazarin, let. aut. sig., 2 fr. 75 c. C'est

encore trop, dira sa femme. — Madame de Maintenon, let. sig., 8 fr. — Ninon de Lenclos, let. aut., 73 fr.; une autre, 50 fr. Nous n'avons pas encore vu passer dans les ventes le *bon billet* donné à La Châtre : ce serait peut-être aujourd'hui un très-bon billet... de mille francs pour le possesseur, de quoi payer plusieurs *Ninettes* de notre temps. — Madame de Flamarens, 3 let. aut. sig. à l'abbé gastronomique ci-dessus, 20 fr. — L'impératrice Joséphine, let. sig. *La Pagerie-Bonaparte*, 10 fr. — Madame Du Cayla, deux let. aut. et aut. sig., 1 fr. 75 c. C'est bien peu pour la *belle Octavie !*

Ajoutons le *Memento* de palais d'un avocat du commencement du XVIIe siècle (1606-7), 20 fr., et une let. aut. sig. du malheureux Pilâtre de Rozier, où il dit que certaine *matière* lui a procuré beaucoup de gaz inflammable pour ses ballons. C'est partir de bien bas pour monter bien haut. Je m'arrête sur cette réflexion philosophique : mais ce n'est pas la seule que suggèrent les autographes.

DE GRAVIGNY.

LA CÉRAMIQUE

A L'EXPOSITION D'HORTICULTURE

L'exposition d'horticulture qui, pendant la semaine qui vient de s'écouler, occupait, concurremment avec la statuaire, le jardin du Palais de l'Industrie, a été un prétexte pour l'industrie parisienne d'offrir au public tous ceux de ses produits qui se rattachent de près ou de loin au jardinage. Dans le nombre figuraient, comme jardinières, vases à fleurs ou simples ornements, certains produits céramiques qui sont encore plus de notre domaine que de celui de MM. les jardiniers, et dont nous parlerons pour ce motif.

Nous n'avons, bien entendu, aucune prétention sur la nombreuse tribu des pots à fleurs, de toute forme et de tout usage, que l'on a pu remarquer dans la galerie basse du Palais de l'industrie; mais nous voulons parler surtout des essais de deux céramistes qui veulent renouveler deux arts disparus : MM. Devers et Pull. M. Devers, le premier en date, étant Italien de naissance, s'est naturellement attaqué aux majoliques italiennes; M. Pull étant Français, s'est occupé des faïences de Bernard Palissy.

Ces deux produits céramiques, quelle que soit leur différence d'aspect, sont à peu près composés de la même matière, par leur pâte et par leur couverte. La pâte est de la faïence, c'est-à-dire une argile plus ou moins siliceuse, opaque, rugueuse et colorée. La couverte est un émail, c'est-à-dire un verre rendu opaque par l'addition d'oxyde d'étain et diversement coloré par d'autres oxydes métalliques. C'est un produit différent de la glaçure transparente des poteries communes, qui est seulement plombifère, et de celle de la porcelaine, qui est un sel alcalin naturel, une espèce de verre.

L'émail, étant rendu plus ou moins réfractaire ou fusible par les corps qui le colorent, doit faire varier la composition de la terre qu'il recouvre, pour que celle-ci puisse supporter sans se fondre ou sans se fendiller, l'action du feu nécessaire pour le parfondre et le fixer. De là naît une première difficulté pour le céramiste : celle qui résulte de la composition de sa terre. Puis il faut que tous ces émaux si divers soient ramenés à un point de fusion à peu près le même, pour qu'ils ne se mêlent les uns aux autres qu'autant qu'il le faut, et pour que leur glaçure soit égale : l'un n'étant point opaque lorsque son voisin sera brillant. Cette difficulté de l'égale fusibilité des émaux est même la plus grande qu'ait rencontrée Bernard Palissy, lorsque le désir d'imiter une faïence émaillée

qu'il avait vue, lui suggéra l'idée de se livrer à la céramique. C'est contre de semblables difficultés que s'est heurté M. Pull. M. Pull était jadis un musicien de régiment; rentré dans la vie civile, il s'éprit d'une belle passion pour les « rustiques figurines » de Bernard Palissy, et, par le désir de les reproduire, sans connaître le livre où le potier du XVIe siècle consigna le récit de ses essais, il repassa par les mêmes phases d'insuccès et de réussites, d'espoirs et de déceptions. Enfin il est heureusement arrivé au terme de son ambition, et ses reproductions des principales pièces de Palissy peuvent souvent tromper des yeux exercés. Ses émaux ont un éclat moins harmonieux, peut-être, que les anciens; mais le temps n'a-t-il point joué son rôle, ici comme dans la peinture, en atténuant les dissonances premières? La principale différence nous semble résider dans la qualité de la terre. Elle est plus légère dans les produits de M. Pull, et paraît plus poreuse d'après la nature du son que l'on produit en la frappant.

Nous citerons parmi les pièces les mieux réussies, un grand plat à poissons et à reptiles en relief; un autre plat à reptiles et à feuillage sur fond bleu clair, nuancé de nébulosités plus blanches; enfin un de ces plats, où B. Palissy faisait heureusement intervenir les éléments architectoniques; ce plat ovale à fond truité, décoré sur le bord de cornes d'abondance séparant des compartiments ovales et quatrilobés à fonds bleu et vert, est d'une réussite merveilleuse par les qualités de l'émail de l'avers et du revers. Mais si le céramiste peut avec juste raison s'enorgueillir d'avoir reproduit la plupart des pièces, bas-reliefs ou rondes bosses, du potier de la Saintonge, une pareille industrie ne nous semble point appelée à des développements considérables, et présente nous ne savons quoi d'inquiétant pour la probité. Nous ne voulons pas dire que M. Pull ne vende pas ses produits comme étant siens; — il est trop justement fier de leur réussite pour hésiter à le faire; — mais des acquéreurs moins scrupuleux peuvent, à l'aide du *trucage*, tromper les amateurs sans défiance, et la fraude reconnue pourrait faire rejaillir quelque blâme sur le premier auteur, bien qu'innocent de la supercherie. Aussi M. Pull a-t-il raison de signer presque tous ses produits, mais surtout d'en essayer pour lesquels l'erreur n'est point permise. Le malheur est que M. Pull n'est point modeleur, comme son glorieux prédécesseur, et qu'il lui faut le secours d'autrui pour façonner des vases ou des groupes qui ne soient point des reproductions ou des moulages sur nature. En cela il est inférieur à Avisseau, de Tours, s'il lui est de beaucoup supérieur par la qualité de sa terre et de ses émaux. Cependant nous avons remarqué, comme lui appartenant en propre, les pièces suivantes : deux vases à anses, dont la panse de forme ovoïde très-allongée, est décorée de bas-reliefs réservés en blanc sur fond bleu lapis, d'une fabrication très-difficile ; deux bouteilles pansues, à large col annelé, destinées à faire des corps de lampe, d'un ton fort doux : elles sont décorées dans le style arabe et d'après les procédés employés souvent par les céramistes maures; les différentes couleurs qui forment le dessin et le fond sont séparées par un mince filet saillant en terre qui les cerne et les empêche de se confondre; enfin deux grandes jardinières rococo, à reliefs, à mascarons, sur fond bleu.

Certes il ne manque à tous ces produits pour avoir la faveur du public que de venir de l'étranger, car ils surpassent ceux de Minton qui eurent tant de succès lors de l'Exposition universelle, par l'harmonie et l'intensité du ton, et bien que les produits du Straffordshire se fissent remarquer par l'invention et le beau choix des formes.

M. Devers est un habitué de nos expositions des beaux-arts, où ses copies en cou-

leurs vitrifiables, sur des excipients de toute espèce, ont été depuis longtemps remarquées. On se rappelle de lui une grande composition peinte sur plaques de faïence, composition qui figura d'abord à l'Exposition de 1853, puis à l'Exposition universelle de l'industrie, avec une imitation de mosaïque sur fond d'or, à la façon des Byzantins. Ici nous n'aurions à parler que de pièces moins ambitieuses, si M. Devers n'avait exposé un buste entièrement émaillé. C'est une personnification de l'Italie, d'un excellent caractère, dans la coloration de laquelle l'auteur a voulu imiter le beau buste en majolique du Musée du Louvre. Malheureusement le jaune étalé sur le visage laisse à désirer par rapport à l'application et au ton qui n'est ni assez calme ni assez doux. Nous préférons un médaillon formé d'un buste de femme, vu de face, émaillé de blanc, se détachant sur un fond bleu, trop inégalement appliqué. Cette imitation heureuse des procédés des Della Robbia, répond beaucoup mieux à notre goût modéré pour la sculpture polychrome. Ces deux couleurs, le bleu et le blanc, avec quelques rehauts d'or, ont longtemps suffi aux Italiens de la Renaissance, et nous croyons bien faire en ne nous montrant pas plus exigeants qu'eux.

Des vases ovoïdes, à panse bleu lapis ou jaune, ornée de médaillons en camaïeu sur fond blanc; des pavés imités des fabriques d'Urbino, des pots de pharmacie, rappelant ceux de Castel-Durante, complètent l'exposition de M. Devers, qui parfois semble trop étudier les majoliques de la décadence. Mais ce qui, à nos yeux, donne une réelle importance à l'exposition de M. Devers, c'est sa sculpture polychrome; c'est aussi sa peinture décorative, à cause du parti qu'on en peut tirer dans les édifices. Déjà quelques essais trop timides ont été tentés dans la décoration même des entrées du Palais de l'industrie : une application beaucoup plus importante en a été faite par M. Benoît-Champy dans son hôtel de la rue de la Chaussée-d'Antin. La salle à manger est ornée de faïences émaillées soit en relief, soit peintes, fabriquées pour la place qu'elles occupent et conçues de façon à former un ensemble homogène. Nous avons admiré le même genre de décoration dans le cabinet de M. Chaix-d'Est-Ange. Puisse cet exemple être imité par ceux à qui leur fortune permet de sortir du banal des constructions faites par entreprise.

Nous n'aurons rien à dire des biscuits de M. Follet, malgré le choix discret de leurs formes — qualité précieuse eu égard au dévergondage du goût des céramistes actuels — car ces vases manquent d'une qualité fort importante : ils sont à peine cuits. Il en est de même des groupes rococo, dont les fabricants de la rue de la Roquette se montrent si fiers; il serait impossible de leur appliquer une couverte quelconque.

Une de nos meilleures fabriques de porcelaine, dirigée par MM. Pillivuyt et Dupuis, a également pris part à cette exposition avec des cache-pot décorés de fleurs moulées en relief, s'enlevant en blanc sur fond bleu vert ou bleu cendré, imitation des cailloutages[1] anglais. Mais ce qui est surtout remarquable parmi leurs produits, ce sont des potiches ornées d'attributs en demi-relief sur fond bleu tendre. Ces reliefs très-légers, obtenus au pinceau, recouverts d'une belle glaçure, doivent être comptés parmi les plus charmantes inventions de l'art céramique moderne.

La porcelaine, cette pâte fine, blanche, semi-transparente sous sa couverte éclatante, étant la plus belle matière que puisse employer le potier, nous ne concevons pas que

1. On désigne sous le nom de cailtoutages ce que l'on est accoutumé d'appeler improprement porcelaine opaque. C'est une faïence rendue plus compacte et un peu fusible par l'addition de fondants : un produit intermédiaire entre la faïence et la porcelaine.

l'on ne fasse pas toujours montre de ses qualités dans la décoration, et qu'on la couvre tout entière d'émaux fortement colorés comme on fait pour la faïence. Pour celle-ci, le procédé est nécessaire, puisqu'il faut cacher la terre; pour la porcelaine, il est nuisible, car il dissimule la beauté de l'excipient. Aussi nous aimons à voir apparaître la porcelaine avec ses mérites propres, se détachant de fonds peu colorés, destinés à la faire valoir, et nous ne pouvons admettre que comme une fantaisie, les pièces uniformément colorées, comme certains vases chinois destinés à imiter les pierres précieuses. Encore faut-il que l'éclat de ces couleurs, par suite de leur incorporation dans la glaçure, indique bien que c'est à la porcelaine que l'on a affaire, et non à une matière quelconque comme à de la tôle vernie.

Cette distinction faite entre le décor de la faïence et celui de la porcelaine, nous ne concevons pas que l'on procède avec l'une comme avec l'autre, et que l'on cherche à imiter les terres émaillées de Bernard Palissy, comme le fait M. Barbizet, avec une matière qui n'a pas besoin d'être dissimulée sous une couverte opaque. Aussi ces imitations imitent fort mal, et il faut pour s'y tromper, beaucoup d'ignorance ou beaucoup de bonne volonté. Elles sont dures d'aspect, sans unité dans le ton général, inconvénient naturel d'une fabrication dévoyée. Dans les arts industriels comme dans l'art pur, il n'y a de beau que le vrai, non pas le réel, entendons-nous bien : et toutes les fois que l'on sortira des conditions imposées par la nature même des produits que l'on met en œuvre, on ne fera rien de durable, rien qui mérite qu'on s'y arrête et qu'on l'encourage.

ALFRED DARCEL.

LIVRES D'ART

Figures du Térence, traduit en vers français, *par* M. Taunay. *Paris*, 1859. 2 *vol. in*-12.

M. le major Taunay est un ancien officier de l'empire, que les vicissitudes de la guerre et de la politique ont conduit, vers 1815, à 1800 lieues de sa patrie. Lui-même raconte en ces termes, dans une intéressante préface, comment il est devenu le traducteur de Térence.

« Les loisirs d'une retraite presque cénobitique (dit M. Taunay), dans l'intérieur du Brésil, m'ayant conduit à chercher une occupation absorbante, un exemplaire des comédies de Térence, dont je faisais mes délices, m'inspira l'idée de traduire en vers ce poëte latin, persuadé, comme je l'étais, qu'aucun poëte français n'avait encore abordé cette tâche.

« Après ma traduction faite, *l'Illustration* vint m'apprendre, au Brésil, que M. le marquis du Bellay en avait terminé une jusqu'à présent inédite. En outre, j'ai trouvé à la Bibliothèque impériale un exemplaire de six comédies de Térence traduites en vers français par M. Bergeron, et imprimé à Gand en 1821. Si ces faits m'eussent été connus dans ma solitude, sans doute je n'aurais pas donné suite à mon entreprise. Mais puisque mon *siége est fait*, et que probablement je ne laisserai pas d'autres preuves littéraires de mon passage dans l'existence, je me livre à l'impression; car, malgré le proverbe, je crois qu'il est permis à tout le monde d'aller à Corinthe, bien entendu à ses risques et périls. La traduction des œuvres de Virgile, par l'abbé Delille, n'a pas empêché qu'il ne se soit, depuis, présenté dans la lice bon nombre de compétiteurs. Ne voyons-nous pas à présent nos littérateurs de tout rang et de toute nuance, se pré-

cipiter à l'envi sur Dante et nous en donner, pour ainsi dire coup sur coup, des traductions, translations, paraphrases, fac-simile, suivant l'aspect sous lequel cette grande manifestation de l'intelligence humaine au XIIIe siècle les a le plus frappés. »

M. Taunay nous apprend ensuite que l'exemplaire du texte latin, dont il était pourvu et qui lui servit de talisman contre les tristes compagnons de l'oisiveté, était une modeste édition de collége, l'édition *expurgatior* du père Jouvency. Mais les jésuites du grand siècle aimaient les lettres et le théâtre en artistes. « La confrontation du texte, continue M. Taunay, du *Terentius* du père Jouvency avec celui de l'édition de M. Nisard, fruit de tant d'érudition et de soins, d'après les textes les plus authentiques des manuscrits et des éditions antérieures, me convainquit que les corrections et variantes étaient peu nombreuses, sans importance comique ou poétique, et n'avaient d'ailleurs été nullement motivées par l'indécence ou la crudité des expressions, mais uniquement par les convenances des représentations théâtrales dans l'intérieur des colléges, où, à de certaines époques, les bons pères faisaient jouer Térence par leurs élèves. »

La traduction de M. le major Taunay nous paraîtrait digne du titre d'imitation. Non pas que l'écrivain français se soit tenu librement à distance de l'original ; il le serre au contraire, de très-près, par l'intelligence générale du sujet et par la possession complète où il est de l'auteur. C'est une traduction faite *con amore*, avec un sentiment très-vif de toutes les beautés du modèle. Mais pour quiconque y a réfléchi et surtout essayé, le calque, la traduction absolue, le rendu *identique* d'une langue dans l'autre, et surtout d'un poëte par un poëte, est tout simplement une chimère. Ce qu'il y a de plus élémentaire, de plus essentiel comme art ou comme génie, dans les langues, est précisément ce qu'il y a de propre, d'inhérent à l'original et d'intraduisible. Ce que l'on peut raisonnablement attendre d'un poëte traduisant un poëte, c'est le sens et l'esprit pour le fond, avec un équivalent approximatif pour la forme. Le vers de M. Taunay, souple, ferme, précis et coloré tout ensemble, nous paraît avoir rempli les principales données du problème.

L'édition de M. le major Taunay est accompagnée de divers frontispices et figures. Les premières servent à peindre aux yeux les principales scènes du comique latin. Les ses secondes ornent le commencement de chacun des deux volumes. Ces compositions sont empruntées aux divers monuments, figures ou sources d'information qui nous sont restés en ce genre. Le tome I nous offre à son début le buste de Térence, d'après la gravure de l'Iconographie de Visconti. Il est entouré des acteurs, coiffés de masques ou larves antiques. Le second nous montre le père Jouvency en bonnet carré, sur un cippe. Tout autour du cippe, divers personnages dansent, dans une attitude qui rappelle trop une caricature célèbre, où l'effigie de Racine est à la même place qu'occupe ici le portrait du jésuite. Ces personnages sont tirés d'une miniature du XIVe siècle que présente le manuscrit latin du roi 5580, 3, miniature publiée dans le *Magasin pittoresque* de 1842, page 169, avec un commentaire par l'auteur du présent article.

Il existe deux autres monuments de ce genre qui l'emportent peut-être en intérêt sur la vignette du XIVe siècle, ou qui sont du moins plus explicites. Le premier de ces monuments consiste dans les gravures sur bois qui accompagnent le *Thérence en françois* de Vérard, in-folio gothique vers 1500, notamment au frontispice. Cette grande planche représente le *théâtre de Térence*, tel qu'on le concevait au temps du libraire Vérard, c'est-à-dire de Charles VIII et de Louis XII. Le département des imprimés de notre grande bibliothèque conserve (sous le cote Y 719, *réserve*), un exemplaire sur vélin de cette édition, avec les figures gouachées. Le dernier monument figuré auquel j'ai fait allusion est

l'édition du même comique intitulé : *Le grand Térence en françois*, imprimé à Paris pour Guillaume de Bossosel, au Chasteau Rouge, 1539, in-fol. sur papier (Y 720, *réserve*); gravures sur bois. Cette édition, quant au côté pittoresque, est encore beaucoup plus curieuse que l'autre. L'art du dessin nous porte en pleine renaissance. La connaissance critique de l'antiquité, de 1500 à 1539, a fait de nouveaux progrès. De nombreuses gravures, plus *délurées* que celles du temps de Vérard, nous montrent pour ainsi dire, scène par scène et acteur par personnage, la représentation des six comédies de Térence. Mais le frontispice l'emporte surtout par son érudition archéologique d'une part et de l'autre par le sans façon plus ou moins *naïf* de l'époque. On y voit le *théâtre* dans son ensemble; composé bizarre des traditions de l'antiquité ou des notions érudites et de la pratique usitée au XVIe siècle en matière de représentation théâtrale. Le cirque ou amphithéâtre, le proscenium, le pulpitum, les édiles dans leur loge, la scène, le joueur de la double flûte et enfin la *fornix* ou les *fornices* avec les scènes accessoires qu'elles exhibent, rien ne manque à ce tableau propre à piquer au plus vif l'intérêt des curieux.

VALLET DE VIRIVILLE.

EN HOLLANDE, LETTRES A UN AMI, *par* M. Maxime Du Camp. *Paris*, Poulet-Malassis, *in*-12, 1859.

La plupart des relations de voyages sont faites à un point de vue exclusif, aujourd'hui surtout que la spécialité est de mode. Celui-ci ne s'occupe dans son excursion que des usines, des machines et des bobines; celui-là ne parle que de la grande et de la petite culture, de l'élève des bestiaux, de l'empierrement des fossés, du drainage... que sais-je? Un troisième ne voit que les tableaux, les sculptures, les mausolées, les hauts et bas-reliefs, et nous arrête avec lui à la devanture de tous les marchands d'estampes (mais ce n'est pas à nous de railler cette variété du touriste); un autre enfin est possédé de la manie de décrire. Ses yeux sont de véritables appareils photographiques. Il nous raconte toutes les pierres du chemin, avec leurs trous, leurs taches, leur lichens; il nous montre la rosée, le brin d'herbe; il dessine le moindre ourlet de verdure qui court au bord des sentiers; il mentionne tous les cailloux lavés par le ruisseau. S'il rencontre un palais, il m'en décrit la face, dit Boileau, qui depuis deux siècles prévoyait la manière de ce voyageur :

Il compte du plafond les ronds et les ovales,
Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.

M. Maxime Du Camp n'appartient à aucune de ces familles de voyageurs, il réunit tous les genres, il touche à tous les sujets; la relation de son voyage en Hollande contient de tout : de l'histoire, de la philosophie, de la politique, des peintures de mœurs, des choses d'art, et ce que les vieux journalistes appelaient de la *physionomie*, quand ils écrivaient le compte rendu des séances de la chambre; il passe de l'appréciation d'un tableau de Rembrandt à la visite d'une colonie pénitentiaire; après un paragraphe celtologique, il nous conte avec grâce une légende locale; il nous conduit du musée d'Amsterdam à la synagogue, du jardin zoologique à la fabrique où l'on taille le diamant. Il se promène, il décrit, il regarde, il réfléchit, il songe. De cette variété d'actions et de pensées résulte un livre amusant dans lequel on apprend sans fatigue tout ce que l'auteur a dû apprendre de même. Et du reste, la Hollande est un pays où tout se tient; une contrée originale, homogène, où l'on retrouve partout le caractère fort et patient de la nation, son esprit in-

génieux et minutieux, son amour pour le fini en toutes choses. La peinture n'est là qu'une réduction de la nature. Vous venez de voir un intérieur hollandais : vous voyez un tableau de Terburg ou de Pierre Hooch : c'est la même chose. Le génie qui a desséché la mer de Haarlem est identique à celui qui a dépensé des années pour peindre un tapis de Mieris, une cage de Slingelandt, un lustre en cuivre poli de Gérard Dow. Les prairies artificielles de Paul Potter ou de Van de Velde sont absolument les mêmes que les prairies naturelles de la Hollande. Qu'on se promène dans les campagnes de la Frise ou dans un paysage d'Hobbema, on éprouve la même impression. De sorte que dans un tel pays, la variété n'est qu'apparente, et l'uniformité des pensées reparaît à tout moment sous la diversité des surfaces.

Pour la *Gazette des Beaux-Arts*, il y a dans le livre de M. Maxime Du Camp un intérêt tout particulier, un côté qui se rattache à nos études de chaque jour, à nos constantes prédilections : c'est le sentiment qu'exprime l'auteur sur les morceaux fameux de peinture que l'on trouve à chaque pas quand on parcourt la Hollande. Il va sans dire que c'est aux tableaux de Rembrandt qu'il a fait le plus d'attention et consacré le plus de pages : à tout seigneur tout honneur. De notre côté, c'est aux passages où l'écrivain parle de la *Leçon d'anatomie* et de la *Garde de nuit* que nous avons couru. Les descriptions qu'en donne M. Du Camp sont animées, chaleureuses; les réflexions qu'elles lui inspirent n'ont rien de forcé, rien non plus de banal, et elles sont exprimées d'un style vif, élégant et clair, qui est coloré sans être empâté d'adjectifs, et qui procède de l'esprit beaucoup plus que de la sensation. Au sujet de Rembrandt, l'auteur s'est complaisamment étendu sur la *Leçon d'anatomie*, qui lui paraît *une des rares choses sorties des mains de l'homme*, *qui soit belle absolument*. Cette admiration nous semble un peu outrée pour un tableau qui renferme des défauts choquants, par exemple le dessin du cadavre dont le raccourci est tout à fait manqué. Malgré sa célébrité, qui tient un peu au sujet, la *Leçon d'anatomie* est bien inférieure à la *Ronde de nuit ;* celle-ci est l'œuvre d'un maître consommé dans son art, d'un peintre qui sait envelopper ses figures et modeler son tableau; celle-là, au contraire, est l'œuvre d'un jeune homme qui comprend mieux les parties que l'ensemble, et qui ne sait encore modeler que des figures séparées. Il se peut que des philosophes partagent l'opinion de M. Maxime Du Camp, mais nous doutons fort que les peintres soient jamais de son avis. Ce sont là, du reste, de simples détails, des affaires de pure appréciation, dont on peut causer, mais non disputer. M. Du Camp, dans le cours de son livre, a trouvé, nous l'avons dit, cent manières de nous intéresser à la Hollande, en variant à chaque pas son point de vue; mais l'art y tient une place importante. Pour rendre son petit ouvrage plus utile encore aux voyageurs, l'écrivain y a joint les catalogues des musées de Rotterdam, de La Haye et d'Amsterdam, et s'est cru dispensé de les annoter, sans doute pour ne pas faire double emploi avec les excellentes remarques disséminées dans les divers chapitres. Si ces remarques ont quelquefois l'imprévu et la saveur du paradoxe, elles sont en général fort justes, quelquefois amusantes et toujours spirituellement exprimées. Paul Potter et Van der Helst, en particulier, sont appréciés on ne peut mieux. En résumé, le voyage en Hollande de M. Du Camp est le plus complet de tous les guides, et ne fût-ce qu'à ce titre, il en est le plus précieux.

Un de nos amis, quelque peu bizarre, nous fait observer qu'à la page 186 de son livre, l'auteur a écrit la phrase la plus longue qui existe dans aucun auteur français. Charles Nodier, dans *Trilby*, en avait composé une de 273 mots, « quand Jeannie, de retour du lac..., etc. » Celle de M. Du Camp n'en compte pas moins de 489 ! Nous laissons à notre ami la responsabilité de cette observation numérique. Pour nous, courtes

ou longues, les phrases de M. Du Camp sont toujours bonnes soit qu'elles expriment un sentiment, soit qu'elles portent une pensée, soit qu'elles peignent un tableau.

CH. B.

Lettres inédites de la princesse des Ursins, *par* M. A. Geffroy, *professeur d'histoire à la Faculté des lettres de Bordeaux. Paris*, Didier et Cᵉ; 1859.

Quand un livre d'histoire ou de philosophie peut nous mettre sur la trace de documents utiles à l'histoire de l'art, il importe de le signaler et de le recommander spécialement à l'attention des artistes et des amateurs. Telles sont les *Lettres inédites de la Princesse des Ursins,* recueillies et publiées par M. A. Geffroy, précédées d'une brillante introduction, et enrichies de notes nombreuses, pleines d'intérêt et d'érudition, qui font de ce livre une œuvre véritablement originale. M. A. Geffroy, professeur à la Faculté de Bordeaux, est un de ces rares historiens qui vont chercher leurs preuves aux sources les plus lointaines et les moins accessibles. Voyages et pénibles investigations, rien ne rebute son activité, et le succès a depuis longtemps couronné ses efforts. Tout le monde connaît les beaux travaux qu'il a publiés sur les pays scandinaves, travaux qui lui ont marqué une place à part parmi les écrivains les plus distingués de la *Revue des Deux-Mondes.* Très-attentif et très-sensible à ce qui, de près ou de loin, peut intéresser les arts, M. Geffroy a déjà publié deux catalogues inédits des tableaux de la reine Christine[1], et il poursuit, par d'actives correspondances, cet important travail qu'il espère compléter bientôt. Après avoir puisé à Stockholm le fond de ses études sur Mᵐᵉ des Ursins, M. Geffroy est allé poursuivre ses recherches à Rome, et je ne doute pas qu'avec les matériaux précieux qu'il a recueillis ainsi au nord et au midi de l'Europe, il ne parvienne à reconstruire bientôt l'histoire des différentes étapes par lesquelles ont passé les tableaux qui faisaient de la galerie de Christine de Suède une des plus riches et des plus précieuses du monde. M. Geffroy a découvert un premier catalogue suédois de 1652; puis il a trouvé à Rome, dans les archives du palais Odescalchi, où ces trésors de la reine Christine avaient passé, un second catalogue de 1713. On sait que ces tableaux se retrouvèrent ensuite dans la galerie d'Orléans, qui fut vendue à son tour en 1790, et dont les épaves les plus précieuses se voient maintenant dans les plus riches collections de l'Angleterre. On ne saurait trop encourager M. Geffroy dans de semblables recherches : qu'il nous donne les prix auxquels Christine avait acheté ses tableaux en Italie, puis les prix nouveaux qu'ils acquirent à Rome entre les mains de don Livio Odescalchi, enfin les prix de la vente du duc d'Orléans, et nous aurons des renseignements précieux pour suivre les fortunes diverses qu'ont eues tant de chefs-d'œuvre dont nous ignorons encore l'histoire. Ce sera un curieux chapitre à ajouter au *Trésor de la Curiosité.*

A. GRUYER.

Les travaux nécessités par l'établissement de la station du chemin de fer de Civita-Vecchia, près de la Porta-Portèse, à Rome, ont amené plusieurs découvertes des plus intéressantes pour l'art. On cite particulièrement une grande coupe en porphyre, un sarcophage dont le fronton représente une vendange et surtout une admirable statue de Vénus, trouvée par un savant archéologue, M. Guidi, sur l'emplacement des jardins

1. *Voy.* Notices et extraits des manuscrits concernant l'histoire et la littérature de France, qui sont conservés dans les bibliothèques et archives de Suède, Danemark et Norvége, par M. A. Geffroy. — Paris, 1855.

de César. La tête et les bras de la statue sont brisés, mais ils ont été retrouvés à peu de distance, il ne manque que la main droite. La tête s'adapte parfaitement au tronc, il sera facile de la rajuster sans qu'il reste aucune trace de suture. Beaucoup de personnes compétentes comparent cette Vénus aux plus belles qui nous restent de l'antiquité, et assurent qu'il n'a pas été découvert, depuis un siècle, une œuvre d'art antique aussi remarquable.

M. Guidi, en faisant pratiquer des fouilles dans une vigne voisine des Thermes de Caracalla, qui lui appartient, a mis au jour les restes d'une ancienne villa romaine, dont les murs conservent encore des fragments de peintures; il y a trouvé aussi d'assez belles mosaïques, des fragments de statues, des bas-reliefs et des inscriptions.

— L'honorable vétéran de la science européenne, M. de Humboldt, aura sa statue à Versailles, car sa gloire était aussi une gloire française, et il était des nôtres aussi bien par la publication qu'il fit à Paris, de plusieurs de ses ouvrages, et par la façon dont il maniait notre langue, que par les illustres amitiés qui le liaient à notre pays.

L'exécution de la statue de M. de Humboldt a été confiée par la Direction des Beaux-Arts à un sculpteur éprouvé, M. Dumont, qui a déjà doté Versailles et nos provinces de tant de remarquables ouvrages, et qui est l'auteur de l'élégante et vaillante figure qui surmonte la colonne de la Bastille.

— Tel coin de nos provinces renferme des œuvres d'art qui feraient la joie de nos amateurs parisiens le plus en renom. Il existait chez le docteur Boulanger, de Calais, homme d'un goût très-délicat, deux esquisses peintes de Greuze, provenant du cabinet de M. Blanquart de Sept-Fontaines, qui les avait achetées de la fille de ce charmant peintre. La première est *la Lecture de la Bible*, dont le tableau appartient à M. Delessert, et a été gravé par Martinasi; la seconde, *les Écosseuses de pois*, gravées par Moitte. Par suite du décès du docteur Boulanger, ces deux esquisses sont maintenant en la possession de M. P. Hédouin, à Valenciennes, ainsi qu'un magnifique dessin représentant *le duc d'Harcourt*, dit *le Cadet à la perle*. Ce dessin à la sanguine, rehaussé de blanc, d'un fini admirable, est de Masson, et de la dimension exacte de la superbe gravure qu'il a faite de ce portrait peint par Mignard.

— L'Académie des beaux-arts a fait encore une perte nouvelle en la personne de M. le comte Turpin de Crissé, qui était un de ses membres honoraires depuis 1816, et qui avait rempli, dans les dernières années de la Restauration, les fonctions d'inspecteur général des musées. Né à Paris en 1782, et fils du marquis de Crissé, qui commandait sous Louis XVI les hussards de Berchini, il perdit tous ses biens par suite de l'émigration de son père, et trouva des ressources dans son talent de peintre de paysage et d'architecture. Au Salon de 1806, il obtint une médaille d'or. Il prit part aux travaux de décoration de la Malmaison. Plusieurs de ses tableaux ont été gravés. On a également de lui un *Voyage à Naples* et des *Souvenirs du vieux Paris*, publiés en 1835.

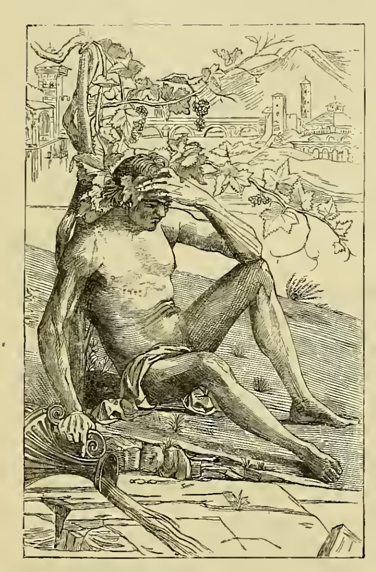
— Nous avons à regretter aussi la mort de M. Adolphe Moreau, amateur bien connu par son goût pour les peintures modernes et par la riche et considérable collection qu'il en avait formée. M. Moreau était membre de la commission de la loterie à l'exposition de 1859.

Le Rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

GIROLAMO MOCETTO

PEINTRE ET GRAVEUR VÉNITIEN



Girolamo Mocetto, qui serait probablement ignoré comme peintre, s'il n'avait été en même temps un admirable graveur, fut élève de Giovanni Bellini. Il était de Vérone, ou du moins, nous dit Lanzi, son portrait s'y voit parmi ceux des peintres qui ont illustré cette ville[1]. Sa vie nous est inconnue ; tout ce que nous en savons par Vasari, c'est que Louis XII passant à Venise, remarqua dans l'église San Francesco della Vigna, un Christ mort, de Giovanni Bellini, d'une telle beauté, qu'il supplia instamment les religieux du couvent de le lui céder; ce qu'ils ne firent qu'avec un vif regret. Ils remplacèrent ce tableau par un autre du même nom, fort inférieur au premier, qu'on croyait être plutôt de Girolamo Mocetto, l'élève de Bellin. Lanzi de son côté prétend : « que parmi les élèves de Giovanni Bellini qui ne purent adopter la nouvelle manière de peindre et qui restèrent fidèles à l'ancienne méthode, était Mocetto l'un des premiers disciples du maître et des moins bien

1. Le dernier annotateur de Vasari dit que Mocetto était natif de Brescia.

partagés en talent. » Cet écrivain avait vu dans la galerie Correr à Venise, un tableau de Mocetto, daté de 1484, et dans l'église S. Nazario e Celso, à Vérone, un second daté de 1493. M. Waagen, dans son énumération des tableaux de Thirlestaine-House, appartenant à lord Northwick, attribue au même maître une peinture remarquable par le sentiment, la couleur et l'exécution ; cette peinture représentant l'incrédulité de saint Thomas, avait été donnée jusqu'à présent au Pérugin.

A Paris, parmi les inestimables richesses que possède M. le vicomte de Janzé, se trouvent deux tableaux peints sur bois par Mocetto, représentant des scènes du Massacre des Innocents. Ces deux panneaux plus hauts que larges et de dimensions égales, paraissent être les volets détachés d'un triptyque. Dans le premier, Hérode préside au massacre, assis sur un trône, au milieu d'un magnifique péristyle. Deux hommes accroupis s'apprêtent à égorger un enfant ; les figures de ces deux hommes semblent reproduire celles des sacrificateurs que l'on voit dans l'estampe décrite par nous sous le n° 16 de l'œuvre du graveur. Sur le piédestal d'une des colonnes on lit : HEROLEMO MOCETO P. Le second tableau représente une autre scène plus horrible encore, du même drame. Au milieu du tumulte, on remarque surtout la figure d'une mère éplorée dont le mouvement superbe rappelle celui de la Madeleine dans la *Mise au tombeau* de Mantegna. Cette Madeleine fut souvent imitée et devint sans doute une figure d'école ; car on la retrouve dans un grand nombre d'ouvrages de cette époque.

Ces deux tableaux ont peu de mérite, à la vérité : les figures en sont courtes et manquent de distinction ; la peinture est lourde et pénible ; devons-nous cependant conclure avec Lanzi que Mocetto fut un peintre médiocre ? ce n'est pas notre sentiment. L'artiste capable de graver la *Judith*, la *Vierge en gloire*, le *Bacchus* et tant d'autres pièces merveilleuses, n'a pu être un peintre ordinaire, et si les tableaux qu'on connaît de lui ne sont pas à la hauteur de ses gravures, cela tient sans doute à ce que les meilleurs ont été attribués, soit au Bellin, soit à Mantegna, ainsi que Vasari semble nous l'indiquer.

Ce qui est certain du moins, c'est que Mocetto est le premier en date des graveurs de Venise, et que ses estampes, gravées d'un burin rude, mais libre, inhabile encore dans la conduite des tailles, mais savant dans l'interprétation des formes les plus nobles, reproduisent, avec un succès que personne n'a surpassé, le grand style de Mantegna, l'élégance de son dessin, l'ampleur et le haut goût de ses draperies. Comme aussi, nul après lui n'a mieux réussi à rendre la dignité, le calme religieux, la sérénité toute mystique des graves personnages de Jean Bellin.

Rien dans ses estampes n'indique qu'il ait eu connaissance des admirables gravures des grands maîtres allemands; cependant, malgré le dire de Lanzi, qui le fait mourir avant le xvi[e] siècle, il a dû connaître Albert Durer, lors du séjour de ce peintre à Venise en 1506, puisque nous avons eu dans les mains un ouvrage sur la ville de Nola, illustré par Mocetto, et qui ne fut imprimé qu'en 1514. Si donc, contrairement à tous les graveurs italiens de cette époque, Mocetto semble ne s'être point inquiété des procédés merveilleux mis en usage par les Allemands, celà ne peut être attribué qu'à son grand âge qui ne lui permettait plus de changer sa manière.

Les estampes de cet artiste furent gravées, suivant toute apparence, sur un métal fort mou ; elles sont tellement rares que peu de collections parmi les plus importantes en comptent au delà de deux ou trois. Cependant le Cabinet des estampes de Paris, de beaucoup le plus riche de toute l'Europe en vieux maîtres, possède jusqu'à vingt et une pièces de Mocetto. La collection du Musée Britannique de Londres en compte sept. Bartsch, qui organisa le cabinet de Vienne, n'en a connu que douze, dont quatre sont décrites dans son ouvrage du *Peintre Graveur*, parmi celles des maîtres anonymes.

SUJETS DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU TESTAMENT

1 — 3

COMBAT DES ISRAÉLITES CONTRE AMALEC

Sujet imprimé sur trois feuilles, dont Bartsch (n° 8) et Ottley n'ont connu que la deuxième. — Chaque feuille; larg., 410 mil.; haut., 300 mil.

« Josué fit comme Moïse lui avait dit, et combattit contre Amalec. Or Moïse et « Aaron et Hur montèrent sur le sommet de la montagne.

« Et quand Moïse élevait les mains, Israël triomphait; mais quand il les abaissait « un peu, Amalec l'emportait.

« Or, les mains de Moïse s'appesantissaient ; ils prirent donc une pierre et la mirent « sous lui : il s'assit, et Aaron et Hur soutenaient ses mains des deux côtés, et il arriva « que ses mains ne se lassèrent point jusqu'au soleil couchant. » (Exode, chap. xvii.)

Première feuille : Moïse, les mains jointes et déjà fatiguées, est assis à gauche sur la montagne. Aaron et Hur, en costume guerrier, soutiennent ses bras. Au pied de la montagne, un jeune enfant, au type maure, frappe sur un tambourin et souffle dans une flûte. Devant Moïse, Josué à cheval, la tête nue, et vêtu comme un empereur romain, tient en main le bâton du commandement. Deux guerriers à cheval sonnent de la trompette, et sur le premier plan un fantassin frappe de sa hache un des guerriers d'Amalec, étendu à terre : on ne voit que les jambes de cette figure, le reste du corps faisant partie de la deuxième feuille.

Deuxième feuille : Dans le fond, des cavaliers israélites chargent la cavalerie ennemie;

l'infanterie d'Amalec occupe le premier plan. Un cheval gît à terre, et son maître renversé se couvre de son bouclier. A gauche, on voit le guerrier dont le corps est partagé, comme nous l'avons dit, entre cette feuille et la précédente. En bas et au milieu, on lit : HIERONIMVS. M.

Troisième feuille : La victoire se décide pour les Israélites; les cavaliers d'Amalec prennent la fuite; un seul s'efforce en vain, une masse à la main, de ramener son cheval au combat. A droite, Amalec, couvert d'une superbe armure, s'apprête à monter sur son cheval qu'un écuyer est en train de sangler, et à regagner le château fort qu'on aperçoit au fond sur une montagne; deux hommes attachent une malle sur le dos d'un mulet. A gauche, un guerrier charge sur son épaule le cadavre de son fils.

Sur le terrain, à côté de la figure d'Amalec, on lit : MOCETVS.

Cette estampe n'a pas été terminée. Le paysage n'est indiqué que sur la troisième feuille, et sur cette même feuille, à droite, on remarque un guerrier dont le corps n'est qu'en partie esquissé.

Il faut bien reconnaître, quand on considère l'ensemble de cette composition, dont les figures en petit nombre se détachent comme celles d'un bas-relief, que l'art de peindre les combats avait encore bien des progrès à faire en Italie. On sourit en pensant que ces rares cavaliers et fantassins représentent d'horribles mêlées, où les hommes s'abordant corps à corps ne faisaient et n'espéraient aucun quartier. Il ne paraît pas que l'artiste ait eu une grande connaissance des livres saints, et personne n'avait, à cette époque, le scrupule de la vérité des costumes. Il faut beaucoup de complaisance pour reconnaître dans l'un des deux jeunes gens qui portent la cuirasse des chevaliers, le frère de Moïse, le grand prêtre Aaron, qui faisait avec lui des miracles, et pour admettre que les cavaliers qui représentent l'armée israélite, sont ces malheureux fugitifs déjà depuis longtemps errants dans un désert sans eau. Néanmoins, cette pièce est curieuse précisément parce qu'elle porte visiblement sa date; elle témoigne de ce grand mouvement de renaissance auquel aidait si puissamment l'exemple de Mantegna, et qui portait alors les Italiens à rechercher enfin autour d'eux les monuments grecs et romains, qui couvraient leur sol, et à les prendre pour modèles; il n'est pas sans intérêt de voir Mocetto rapprocher dans une même composition des guerriers armés comme des légionnaires romains et des soldats vêtus comme des condottieri.

4

JUDITH

Haut., 310 mil.; larg., 217 mil. — Bartsch, N° 1. Ottley, p. 512.

« Et elle sortit peu après, et donna la tête d'Holopherne à sa servante, et lui com-
« manda de la mettre dans un sac. » (Judith, chap. XIII, v. 11.)



JUDITH

Estampe de Mocetto, d'après Mantegna.

Judith, cette belle et jeune veuve, dont le Seigneur, dit l'Écriture, accrut la beauté pour qu'elle parût à tous les yeux d'un éclat incomparable, vient de remplir sa terrible mission. Calme et tranquille après avoir exécuté les ordres de Dieu, elle dépose la tête d'Holopherne dans un sac, que tient à droite une esclave au type mauresque. Une longue robe à plis magnifiques couvre, en le dessinant, un corps superbe. Cette figure n'a rien à envier aux plus belles statues antiques. La figure de la servante fait avec celle de l'héroïne un contraste frappant qui ajoute encore à sa majesté. Elle n'est pas moins fièrement dessinée; mais l'âge s'est appesanti sur ce corps débile. Le vêtement court, quoique très-orné, à la mode orientale, est en rapport avec la condition de celle qui le porte.

Pièce sans marque.

1er état, avant le paysage. Des épreuves de cet état se trouvent au cabinet de Londres et à celui de Paris. M. Henri Delaborde, conservateur du cabinet des estampes à Paris, a été assez habile et assez heureux pour en acquérir une récemment à un prix des plus minimes, tandis qu'une épreuve du deuxième état s'est vendue, dans ces derniers temps, à la vente Martelli, 560 francs.

2e état. La planche usée du vivant même de Mocetto, tant son succès fut grand, a été retouchée par lui dans toutes les ombres. L'artiste a ajouté un paysage, dans lequel on remarque, à gauche, un grand arbre; à droite, dans le lointain, un château fort.

La Judith est le chef-d'œuvre de Mocetto, et l'une des plus belles productions des peintres-graveurs; aussi l'estampe a-t-elle été attribuée par quelques amateurs à Mantegna, de qui elle est digne, et qui certainement est l'auteur du dessin. Le sujet, qui convenait admirablement au talent à la fois puissant et gracieux de Mantegna, a été plusieurs fois traité par ce maître dans le même sentiment. Le Musée de Berlin possède un tableau qui représente Judith, marchant le sabre à la main suivie de son esclave, il a été gravé au trait par Azincourt; Zoan Andrea a reproduit un tableau du maître, appartenant actuellement au comte qui Pembroke qui l'a exposé à Manchester en 1857; un anonyme du xve siècle a rendu avec plus de talent encore que Zoan Andrea, une composition presque semblable; le Musée de Florence possède de ce sujet un dessin rehaussé de blanc, identique à celui du cabinet de Munich et à celui de M. Gatteaux, de l'Institut; ce dernier, sans rehauts de blanc, serait, selon M. Reiset, celui de la collection Vasari; il a été gravé dans ces derniers temps en fac-simile par M. Leroy, avec la fidélité et la finesse habituelles à ce graveur. De ces sept compositions, celle que nous venons de décrire et dont nous donnons la reproduction, nous paraît être de beaucoup la plus belle[1].

1. Nous devons d'avoir pu graver cette pièce, à l'obligeance de M. Duthuit, qui a bien voulu la détacher de sa magnifique collection, et l'envoyer de Rouen à la *Gazette des Beaux-Arts*.

5

SAINT JEAN-BAPTISTE DANS LE DÉSERT

Haut., 335 mil.; larg., 217 mil. — Bartsch, No 5; Ottley, p. 513.

« Une voix crie dans le désert : Préparez le chemin du Seigneur, rendez droits ses « sentiers. » (Saint Marc, chap. I, v. 3.)

Saint Jean-Baptiste est représenté debout et faisant face, le corps couvert d'un ample manteau, la figure amaigrie par l'abstinence; il tient dans sa main droite la coupe baptismale.

Sur la banderole qui flotte autour de sa tête, sont gravés ces mots :

EGO VOX CLAMANTIS IN DESERTO PARATE VIAM DOMINI.

Au fond, on voit un paysage, des palmiers, une ville entourée de murs; à gauche, un cavalier entre deux arbres.

En bas et à droite, le monogramme du graveur.

La grande et sévère tournure du saint, les superbes plis du manteau qui l'enveloppe indiquent suffisamment que Mantegna est encore l'auteur du dessin d'après lequel Mocetto a gravé cette figure héroïque. Jules Campagnola a fait une copie de ce morceau, en sens inverse et en changeant le paysage. Sa copie a cela de remarquable qu'elle peut être considérée comme un des plus anciens essais de gravure au pointillé.

6

BAPTÊME DE NOTRE-SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST

Haut., 500 mil.; larg., 360 mil. — Bartsch, No 2. Ottley, p. 512.

« Et voici ce qui arriva : En ces jours-là, Jésus revint de Nazareth en Galilée, et il « fut baptisé par Jean dans le Jourdain.

« Et soudain, comme il montait hors de l'eau, il vit les cieux ouverts, et l'Esprit « descendant comme une colombe, et demeurant sur lui.

« Et une voix se fit entendre du ciel : Tu es mon fils bien-aimé; en toi j'ai mis mes « complaisances. » (Év. saint Marc, chap. I.)

Jésus est debout sur une pierre, au milieu du Jourdain, nu, les mains jointes; une ceinture entoure ses reins. A gauche, sur la rive du fleuve, saint Jean-Baptiste verse avec une coupe l'eau baptismale sur la tête de Notre-Seigneur. A droite, sur l'autre rive, trois anges assistent au baptême dans l'attitude de la prière, et tiennent sur leurs bras les vêtements du fils de Dieu. Ces anges n'ont pas les traits enfantins sous lesquels l'art, devenu païen, prit plus tard l'habitude de les représenter, mais la figure de beaux adolescents. Ils n'ont pas d'ailes et sont couverts de longues robes.

Au-dessus, les cieux s'entr'ouvrent, et Dieu le père apparaît au milieu des nuages, porté par l'Esprit-Saint.

Le paysage est accidenté. Le Jourdain s'étend dans toute sa profondeur : un pont de bois traverse le fleuve, et conduit à une ville fortifiée qu'on aperçoit sur la rive gauche.

Pièce sans marque.

Bartsch fait avec raison l'éloge de cette pièce, remarquable par la composition et la beauté d'un dessin savant et correct. M. Waagen en attribue l'invention à Francesco Zaganelli da Cotignola, peintre Lombard qui peignit surtout à Ravenne et à Faënza. « Le beau sentiment, le caractère des têtes, le « dessin des formes et les plis des draperies, rappellent, à ne point s'y « méprendre, dit-il, un tableau donné à ce maître par Lanzi, que possède « le musée de Berlin (n° 1164), ainsi qu'une petite et très-belle peinture « appartenant à M. Reiset, à Paris. » La composition comme le caractère des figures, le Christ en particulier, font songer plutôt aux tableaux de Giovanni Bellini. Nous avons peine à croire d'ailleurs que Mocetto, élève de ce peintre, ait gravé d'après Zaganelli, élève de Rondinello son camarade dans l'atelier de Bellini ; au surplus, la tradition d'un enseignement commun, explique suffisamment la ressemblance qu'on peut trouver entre la gravure de Mocetto et les tableaux de Zaganelli. Il existe à Faënza un tableau du Cotignola représentant un baptême du Christ ; il serait toutefois curieux de savoir si les conjectures de M. Waagen ne pourraient pas se vérifier pour ce tableau, et s'il ne se rapporterait pas à l'estampe de Mocetto.

7

LA RÉSURRECTION DE NOTRE-SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST

Haut., 445 mil.; larg., 307 mil.

Le Christ est debout sur la dalle qui recouvrait sa tombe, le corps couvert d'un ample manteau; il bénit de sa main droite, et de sa gauche il porte une bannière surmontée d'une croix.

Quatre soldats sont symétriquement couchés autour de son tombeau. Deux d'entre eux sont endormis; les deux autres s'éveillent et paraissent saisis d'étonnement.

Le fond représente un paysage montagneux; on aperçoit à gauche la ville de Jérusalem, dominée par un château fort, et à droite le Calvaire. Sur la pierre sépulcrale on lit :

HIERONIMVS,

MOCETVS.

Le caractère religieux de la composition, sa disposition symétrique, la gravité et le calme dont est empreinte la figure du Christ, rappellent Giovanni Bellini; tout porte à croire que cet artiste est l'auteur du dessin d'après lequel Mocetto a gravé cette estampe.

8

LA SAINTE VIERGE SUR UN TRONE

Haut., 295 mil.; larg., 190 mil. — Bartsch, No 4; Ottley, p. 514.

La Vierge est assise sur un trône dont le dossier est surmonté de deux cornes d'abondance; sa main droite tient un livre entr'ouvert; de la gauche, elle soutient sur ses genoux l'enfant Jésus qui paraît élever la voix, et qu'elle contemple avec amour et mélancolie.

Un treillage losangé et une haie de fleurs garnissent le fond. Ces accessoires qu'on retrouve souvent dans les peintures du même temps, semblent être des symboles empruntés à ces paroles du Cantique des Cantiques : « Tu as un jardin fermé, ma sœur, « mon épouse, une source scellée.

« Un jardin d'orangers chargés de fleurs, de fruits, etc. »

Pièce sans marque.

Nous attribuons le dessin de cette pièce à Giovanni Bellini.

Le sentiment général de l'estampe, sa dignité, l'expression douce et mélancolique de la figure de la Vierge, appartiennent bien à ce peintre qui, craignant de donner des sentiments trop terrestres à la Vierge et à l'Enfant Jésus, ne peignit jamais la Mère de Dieu dans l'effusion de la tendresse maternelle, mais déjà frappée d'un douloureux pressentiment, et qui sous les traits de l'Enfant divin, fit voir le Sauveur du monde déjà pénétré de sa mission. Nous ferons remarquer une circonstance qui nous a frappé en examinant les gravures de Mocetto; c'est qu'il n'a jamais entouré du nimbe les têtes des saints personnages, lors même qu'il interprétait son maître Giovanni Bellini; il n'est pas indifférent de noter que l'école de Venise la plus septentrionale des écoles de l'Italie, et celle où le matérialisme s'introduisit le plus promptement, fut en effet la première à supprimer les emblèmes hiératiques qui distinguaient les personnages sacrés.

9

LA VIERGE EN GLOIRE

Haut., 490 mil.; larg., 360 mil. — Ottley, p. 514

La Vierge est assise sur un trône, sous un riche plafond que supportent de belles arcades à plein cintre; sa main droite est posée sur un livre, sa gauche soutient l'enfant Jésus qui bénit.

Cinq personnages entourent son trône, sur la marche duquel sont trois petits anges ravissants de grâce; deux jouent du luth, le troisième frappe sur un tambourin.

A droite est sainte Madeleine; elle tient un vase dans sa main droite; de sa gauche,

elle touche pieusement le bas de la robe de la Vierge. Au premier plan, saint Jean-Baptiste, à moitié couvert par un manteau, montre dans sa main droite une petite croix. A gauche, sont placés un jeune homme et une jeune femme, peut-être saint Jean et sainte Véronique, derrière un vieillard au front chauve, au visage plein de douceur et de beauté; il tient en main un livre sur lequel il médite.

Entre ces cinq figures, dont l'expression est si individuelle, la Vierge et l'Enfant semblent impassibles jusqu'à l'inertie, comme si le peintre avait craint de leur donner une physionomie trop humaine, suivant la remarque que M. Charles Blanc a faite en décrivant un tableau du Bellin dans son voyage *de Paris à Venise.*

Pièce marquée au milieu du bas, avec le monogramme du maître, renversé.

Cette estampe superbe est certainement gravée d'après une des belles œuvres de Giovanni Bellini; on y retrouve sa composition symétrique, sa sérénité pieuse, son sentiment intime et profond.

10

LA VIERGE ET LES HUIT SAINTS

Haut., 492 mil.; larg., 292 mil. — Bartsch, No 3. Ottley, p. 513.

Huit saints debout, rangés en demi-cercle à côté l'un de l'autre. Dans le premier, à gauche, on reconnaît saint Jean-Baptiste; un autre est saint Antoine l'ermite; un troisième saint François d'Assise. Chacun des cinq autres personnages porte un grand livre entre les mains. Deux d'entre eux ont une mitre sur la tête et une crosse à la main. Au-dessus de ces saints, plane en l'air la Vierge vue de face, et tenant les mains jointes et élevées; elle est entourée de six couples de chérubins. Au fond, on voit des montagnes couronnées par des forts. On remarque à gauche un berger conduisant un troupeau de moutons, et à droite un cavalier suivi d'un palefrenier.

Ce morceau ne porte point de marque.

Bartsch qui décrit cette pièce, dit qu'elle a été souvent attribuée à Benedetto Montagna, mais il ajoute que suivant son opinion, elle a, sans contredit, été gravée par Mocetto. Nous n'avons jamais eu, non plus qu'Ottley, l'occasion de voir *la Vierge et les huit Saints.*

PIÈCES MYTHOLOGIQUES

11

AMYMONE CHANGÉE EN RUISSEAU

Larg., 450 mil.; haut, 320 mil. — Bartsch, t. XIII, p. 114; Ottley, p. 516.

Amymone, l'une des cinquante Danaïdes, s'est endormie à l'ombre d'un bois consacré à Pan, ainsi que l'indique un terme de Priape qu'on voit dans le fond à gauche;

son coude s'appuie sur l'urne d'où s'échappe en abondance l'onde à laquelle elle doit donner son nom. Auprès d'elle, on voit dans un bassin la tête d'Encelade, son époux, qu'elle a tranchée, et dont le sang se mêle à l'eau du ruisseau. Un satyre hideux de lubricité soulève le voile léger qui la couvre, et se réjouit de posséder les trésors que lui livrent les dieux irrités. Mais Neptune n'a pas oublié ce que la fille de Danaüs a fait pour Argos, sa ville favorite; il va la ravir à la brutalité du satyre en la changeant en ruisseau.

Le dieu est représenté assis sur une pierre à droite, sous les traits d'un jeune homme sans barbe, un manteau jeté sur ses épaules; il tient un trident à la main.

Derrière la nymphe, Apollon arrête Marsyas, qui accompagnait le satyre lubrique, et lui présentant une flûte, le défie à cette lutte célèbre qui doit avoir pour le vaincu une fin si tragique.

Dans le ruisseau s'ébattent des poissons, des canards, et sur le bord, au premier plan, deux crapauds, dont l'un cherche à gravir la pente, soutiennent une banderole sur laquelle, suivant l'explication de M. J. Renouvier[1], on lit en caractères goffes :

Sepe eadem anas te jam sat paxit.

Premier état, avant l'adresse de Salamanca;
Deuxième état avec l'adresse ANT SAL *exc*, gravée au bas de la droite.

Cette planche a été entièrement retouchée; lorsque le bas en est coupé, il est facile de distinguer le premier état du deuxième à un trait échappé, qui, partant de la poitrine de Neptune, aboutit à la jambe de la Nymphe. Bartsch, qui n'a connu que le deuxième état rogné, a cru que ce trait échappé représentait un jet de sang. Le célèbre iconophile a décrit l'*Amymone changée en ruisseau* parmi les pièces anonymes, sous le titre de la *Nymphe dormante;* mais elle est évidemment due au burin de Mocetto auquel Ottley et M. Renouvier l'ont déjà restituée.

12

BACCHUS

Haut., 295 mil.; larg., 190 mil. — Bartsch, No 6; Ottley, p. 515.

Bacchus, jeune et imberbe, est représenté nu, assis à terre, et tourné vers la droite. Il se repose au pied d'un cep, et appuie sur sa main gauche sa tête couronnée de feuillage de vigne; de la droite il tient un vase en métal, d'où le vin s'échappe.

Dans le lointain, on aperçoit un beau pont qui conduit à une ville bâtie au pied des montagnes.

Pièce sans marque.

Premier état (au Cabinet des estampes de Paris), avant les bâtiments à gauche, entre l'arbre et le bord de la planche;

1. *Des Types et des Manières des Maîtres graveurs*, p. 45.

Deuxième état, avec les bâtiments ajoutés entre l'arbre et le bord gauche de la planche.

Cette pièce superbe, la plus belle de celles que Mocetto a gravées d'après le nu, est de son faire le plus magistral, et sans doute de la même époque que la *Judith*; ici encore, l'élégance et la grandeur du style indiquent la main de Mantegna, qui a dû fournir le dessin. On en peut voir la réduction gravée en tête du présent article.

13 — 14

TRIOMPHE DE NEPTUNE

Frise imprimée sur deux feuilles.
Chaque feuille, larg., 320 mil.; haut., 117 mil. — Bartsch, t. XIII, p. 101.

Première feuille : En tête du cortége et à droite, s'avance un triton suivi de deux chevaux marins, sur l'un desquels est assise la belle Galatée; l'amour l'accompagne porté sur le dos d'un dauphin. Derrière Galatée est un triton, dont la tête est entourée d'une coiffure en forme de turban; il porte un vase sur son épaule gauche, tandis que de sa main droite il soutient une néréide assise sur sa croupe; derrière lui, à quelque distance, un enfant monté sur un dauphin paraît pousser des cris; deux autres enfants suivent celui-ci, et dirigent avec un fil léger deux Chimères qu'ils tiennent par les cornes.

Deuxième feuille : Deux jeunes tritons s'avancent en tête, l'un soufflant dans une corne, l'autre portant le trident de Neptune. Derrière eux, un triton affreux porte dans une de ses mains une corbeille remplie decoraux; l'autre main, étendue, soutient un petit enfant, dont les cheveux sont noués en touffe derrière la tête, et qui retient lui-même un monstre irrité. Enfin, Neptune paraît le dernier, porté sur la poupe d'un navire que traînent deux chevaux marins : il les excite en les frappant avec un fouet à triple lanière.

Pièces sans marque.

Ces deux estampes ont été classées à tort par Bartsch parmi celles des maîtres anonymes. Elles sont évidemment de Mocetto. Si les formes des personnages sont plus pauvres et plus négligées que dans ses autres pièces, c'est qu'elles appartiennent à ses commencements.

SUJETS PROFANES OU ALLÉGORIQUES

15

LA CALOMNIE D'APELLES

Larg., 450 mil.; haut., 325 mil. — Bartsch, t. XIII, p. 113; Ottley, p. 516.

Nous ne croyons pouvoir mieux décrire l'estampe de Mocetto qu'en traduisant exactement la description que Lucien a faite du tableau d'Apelles [1] :

1. Édit. Riponti, t. VIII, 35.

« Sur la droite (la gauche dans la gravure) de la composition, est assis un homme à « longues oreilles à peu près semblables à celles de Midas; il tend la main à la Délation « qui s'avance de loin. Près de lui sont deux femmes, dont l'une paraît être l'Igno- « rance, l'autre le Soupçon. La Délation s'avance sous la forme d'une femme parfaite- « ment belle. Son visage est enflammé. Elle paraît violemment agitée et transportée de « colère. D'une main, elle tient une torche ardente; de l'autre, elle traîne par les cheveux « un jeune homme qui lève les mains au ciel. Un homme pâle et défiguré lui sert de « conducteur. Son regard sombre et fixe, sa maigreur extrême le font ressembler aux « malades exténués par une longue abstinence. On reconnaît en lui aisément l'Envie. « Deux autres femmes accompagnent aussi la Délation, l'encouragent, arrangent ses « vêtements et prennent soin de sa parure. L'une est la Fourberie, l'autre la Perfidie. « Elles sont suivies de loin par une femme, qu'à son vêtement noir et déchiré et à sa « douleur, on reconnaît pour le Repentir. Elle détourne la tête, verse des larmes, re- « garde en arrière, et voit avec confusion la tardive Vérité qui s'avance. »

Pièce sans marque.

Premier état, avant l'adresse de Salamanca.

Deuxième état, avec l'adresse au bas de la droite.

En lisant la description faite par Lucien du célèbre tableau qu'Apelles peignit pour se venger du roi Ptolémée, ne croirait-on pas que l'écrivain avait devant les yeux l'estampe de Mocetto, et que ce graveur a seulement ajouté le nom de chacun des personnages pour l'intelligence de la composition.

Dans cette pièce, la scène se passe en face de San Zanipolo, véritable panthéon des gloires de Venise, sur cette place où s'élève la mâle statue équestre du général Colleoni, le dernier ouvrage d'Andrea Verocchio, à qui il coûta la vie.

Colleoni avait légué à la république l'argent nécessaire pour l'érection de ce monument. Muratori[1] rapporte que sa statue fut trouvée un matin, portant un sac au cou, un bâton à la main, et une pièce satirique qui déplut fort au sénat de Venise. » Notre gravure serait-elle la pièce satirique dont il est ici question?

Cette composition plut aux artistes de Limoges, qui en firent le sujet d'un charmant émail en grisaille sur fond noir, avec rehauts d'or. Au revers, sous l'émail translucide, on distingue un poinçon qui porte avec un lion passant ces trois lettres IKP. Cette petite plaque oblongue, large de 11 centimètres, haute de 85 millimètres, a été citée par M. Léon de Laborde, p. 241, dans sa Notice sur les émaux du Louvre; à la vente Rattier, 1859, elle a été vendue 1,100 francs. Cet émail curieux est un des très-rares emprunts que les émailleurs de Limoges aient faits à l'art vénitien, ces artistes s'étant presque toujours contentés de reproduire les inventions

1. *Annali d'Italia*, anno 1475.

des peintres de Fontainebleau et surtout celles de Parmesan et de Raphaël.

Le style et le goût des personnages ont une telle analogie avec la pièce dite le *Sacrifice*, qui porte la marque de Mocetto, que nous croyons devoir, sans hésitation et à l'exemple d'Ottley, placer cette estampe dans son œuvre, bien que Bartsch l'ait décrite parmi celles des maîtres anonymes.

Les peintres de la renaissance ont affectionné le sujet de la Calomnie d'Apelles, et plusieurs l'ont traité avec génie. Botticelli en a fait un tableau qui orne le Musée de Florence et qui est un des chefs-d'œuvre de son pinceau. Raphaël lui-même paraît s'en être souvenu, lorsqu'il fit le superbe dessin au bistre qui est sorti de la galerie de Modène, durant les guerres de l'empire, et que le Louvre possède aujourd'hui. Ce dessin a été gravé par Novelli et Cochin. Le même sujet a encore été gravé par G. Ghisi, d'après Lucas Penni.

16 — 17

LE SACRIFICE

Sujet imprimé sur deux feuilles dont Bartsch et Ottley n'ont connu que la seconde.
Larg., 320 mil.; haut., 235 mil. — Bartsch, No 7 ; Ottley, p. 515.

Première feuille : La scène se passe à Venise sur la Piazzetta, en face du palais ducal. Dans la foule qui encombre la place pour assister au sacrifice, on distingue, sur le devant, deux hommes nus tenant une laie, dont un autre homme, également nu, un coutelas à la main, s'apprête à trancher la tête. Derrière les sacrificateurs, l'on voit deux femmes : l'une tient une lyre, l'autre porte un vase enveloppé d'un linge, et écoute les paroles que lui adresse un guerrier, dont la cuirasse est ornée d'une tête de Méduse. A gauche, quatre hommes sonnent de la trompette, et annoncent à la foule le commencement du sacrifice. A droite et dans le fond, on remarque l'un des chevaux de Venise; sur le piédestal sont représentés les travaux d'Hercule.

Deuxième feuille : La scène est transportée sur la Piazza, en face de l'église Saint-Marc, près le Campanile : c'est là que doivent s'accomplir les dernières cérémonies du sacrifice.

Un guerrier, le front ceint des bandelettes du sacrificateur, verse le contenu d'une coupe sur l'autel où brûle la tête de la laie égorgée. Auprès de lui, un jeune homme porte une boîte de parfums. Devant l'autel, trois enfants, dont deux agitent des thyrses. A droite, un homme tient un brandon allumé; d'autres ont à la main des cornes d'abondance. A gauche et au-dessous de l'autel, est gravé le monogramme du maître.

L'artiste a probablement voulu représenter un de ces sacrifices militaires que les généraux romains faisaient avant de prendre le commandement de leur armée, pour appeler la victoire sous leur étendard. Les deux sacrificateurs, qui dans la première feuille égorgent la laie, se re-

trouvent dans un Massacre des Innocents peint par Mocetto, et que possède M. le vicomte de Janzé.

18 — 21

PLANS ET VUES DE LA VILLE DE NOLA

Suite de quatre feuilles.

Première feuille : Elle représente la terre de Labour dont Nola fait partie. Sur le devant, baignée par les eaux du golfe de Naples, SINVS SVRENTINVS, on aperçoit au pied du Vésuve, Herculanum et, un peu sur la droite, Pompéi. Au bas de la gauche est gravé HIE. MOCE. Cette pièce, large de 284 millimètres, haute de 195 millimètres, est la seule de la suite qui porte le nom du maître.

Deuxième feuille : Cette seconde feuille offre le plan de l'ancienne ville de Nola. La ville formait un cercle parfait dont le diamètre, ou plutôt le rayon, avait six cent soixante pas. Le plan de la nouvelle ville inscrit dans celui de l'ancienne, permet de juger de l'amoindrissement considérable de cette ville, qui n'était plus guère, au XVIe siècle, que la sixième partie de ce qu'elle avait été dans les temps anciens. Largeur, 275 millimètres; hauteur, 190.

Troisième feuille : Plan de la nouvelle ville de Nola, longue de neuf cent vingt-quatre pas. Au-dessous, différentes formes géométriques; et dans la partie inférieure de la planche, trois plantes imaginaires. Largeur, 284 millimètres; hauteur, 195.

Quatrième feuille : Cette planche nous montre la ville moderne de Nola avec ses fortifications, son double mur d'enceinte du côté de Naples, ses divers monuments et ses rues. Largeur, 275 millimètres; hauteur, 190.

Les quatre planches sont orientées, et ont leurs inscriptions en latin.

Ces pièces, qui n'ajoutent rien au mérite de Mocetto, mais qui fournissent des indications si précieuses sur la vie de cet artiste, se trouvent dans un volume écrit au XVIe siècle sur la ville de Nola, célèbre dans les temps anciens par le siége qu'elle soutint pendant la deuxième guerre punique et par les deux victoires que remporta Marcellus au pied de ses murs, sur le grand Annibal; c'est aussi dans cette ville que l'empereur Auguste finit ses jours et son long règne; et dans les temps modernes ce fut dans son enceinte que sonna la première cloche, dont un évêque, saint Paulin, passe pour avoir été l'inventeur.

On lit en tête du livre[1]. *Ambrosii Leonis in libellos. De Nola. Patria ad Enricum Ursinum Principem iustissimum.* Dans la longue préface qui suit ce titre, nous trouvons cette phrase curieuse pour l'époque, et qui

1. Ce livre, que j'ai vu grâce à l'obligeance extrême de M. Arnauldet, se trouve à la Bibliothèque de Paris, sous la rubrique K. 84. In-fol.

prouve combien l'auteur a cru donner de valeur à son ouvrage en confiant l'exécution des planches au peintre Mocetto : « Illi enim patria opere « magno redintegravere : vel effecere maiorem ipse imagine atq; aspectus « pprii similitudine tata pdux in mediu adjutus opera Hieronymi Moceti « pictoris : ut oculis oium atq; ubiq; terrar perq facile possit esse cos- « picua. »

Mais la note la plus intéressante pour nous, est certainement celle que voici, qui termine cet ouvrage : « Incussum est hoc opus opera diligentiaq; Probi viri Joannis Rubri Vercellani. Venetiis anno salutis MDXIIII. Septembris vero die IIII sub Leonardo Lauredano Duce sapientissimo. » Ainsi donc Mocetto, contrairement au dire de Lanzi, vit le XVI[e] siècle et même y vécut assez avant, puisque nous avons un livre illustré par lui en 1514.

Quatre bois représentant un en-tête et des lettres grises, ouvrent les trois livres qui composent l'ouvrage. Ces bois, d'un grand goût, dont un notamment avec deux figures d'enfant, rappelle le style déjà suranné de Mantegna, et pourraient fort bien avoir été dessinés par Mocetto. Ce qui donnerait plus de poids à cette opinion, c'est le soin que l'on a eu de répéter les lettres, un peu simplifiées toutefois dans le cours des chapitres, soin qui dénoterait un certain respect pour les compositions d'un artiste estimé.

ÉMILE GALICHON.



LES APOCRYPHES

DE LA GRAVURE DE PORTRAIT

La cupidité et les fraudes du commerce d'estampes ont jeté plus qu'on ne le suppose, la confusion et le mensonge dans la portraiture. Toute grande circonstance publique qui éveille l'attention générale, comme un nouvel avénement, une victoire, la mort d'un héros ou d'un souverain, fera éclore infailliblement ses apocryphes. S'ouvre-t-il un conclave, soyez assuré qu'une effigie toute faite du pape futur, n'importe lequel, dont le nom doit sortir du scrutin, n'attend pour paraître que le premier bruit de la proclamation du Saint-Père. Tel portrait a-t-il manqué son succès, ou perdu sa vogue et fait son temps, les planches n'en sont pas pour cela perdues; on donne le change aux curieux en faisant servir ces planches à des noms nouveaux; et rajeunies de la sorte, elles se fraient leur voie. Il est des portraits qui ont représenté successivement, toujours également réputés ressemblants, deux et jusqu'à trois personnages divers. On en verra tout à l'heure quelques exemples dont je pourrais, à la honte de l'incurie et de la crédulité publiques, multiplier par milliers les listes. Le Michel de Montaigne, gravé, en 1611, par Thomas de Leu, et regravé trait pour trait par Léonard Gaultier, avec le nom du sieur Olivier de Guernegeslin, contrôleur général de l'hôtel de la reine de France, Éléonore d'Autriche, prouve qu'un burin apocryphe peut fournir des ancêtres à bon marché, comme dans ces galeries que des hobereaux douteux peuplent de cordons bleus de pacotille, achetés sur les quais. Il se trouve bien encore quelques faussaires à qui un reste de scrupule met le burin en main pour retoucher un peu les têtes, ou modifier les accessoires, afin d'aider à la vraisemblance; mais c'est là le très-petit nombre : on n'y fait pas d'ordinaire tant de façons. Ou bien on copie purement et simplement, et trait pour trait, la première planche venue, en en changeant le nom; ou bien, comme l'exécution d'une gravure, même à l'*aqua-tinta*, demande beaucoup de temps, et que les faussaires veulent saisir aux cheveux la fortune, on se sert de la même planche sur laquelle on se borne à gratter la légende pour la

remplacer par une légende nouvelle. On comprend que les libraires au rabais ne servent pas au peuple des mets bien délicats, et que tous ces petits almanachs populaires qui courent les faubourgs et les campagnes, ne contiennent, pour les quatre-vingt-dix-neuf centièmes, que des portraits baptisés au hasard; mais ce qui se comprend moins, c'est que l'apocryphe s'attaque aux noms les plus connus, aux estampes les plus répandues. Le succès justifie tout.

C'est ainsi que Charles I[er] d'Angleterre, décapité une seconde fois, fut transformé en Olivier Cromwell, au moyen d'une tête ajustée sur ses royales épaules, dans son image équestre, burinée grand *in-folio*, en Angleterre, par Lombart, d'après Van Dyck. C'est l'image où M. de Saint-Antoine, son écuyer, présente au roi son casque. Après la restauration des Stuarts, transformation nouvelle : la gravure devint un Charles II, grâce aux complaisances du même burin. Quant à M. de Saint-Antoine, il demeura chaque fois intact et immuable dans sa fidélité. D'une autre gravure, publiée par R. Van Hoye, et représentant un roi de Danemark à cheval, on fit encore un Cromwell, rien qu'avec une petite retouche à la figure. Par contre, un portrait d'Olivier Cromwell, debout entre deux colonnes, un livre à la main, gravé par William Faithorne, devint, à l'aide de quelques traits de burin, un roi Guillaume III.

De même, un excellent portrait équestre, gravé en 1626, par Crispin de Pas, et représentant George Villiers, premier duc de Buckingham, celui qui fut poignardé, en 1628, par Felton, a été falsifié à la légende, vers 1633, pour représenter le premier duc de *Hamilton*, le même qui devint une des victimes de Cromwell, en 1649.

Pareillement encore, un beau portrait de l'ancien héros de madame de Sévigné (de la mort duquel on la voit se réjouir si légèrement dans une de ses lettres, tant les meilleurs esprits et les meilleurs cœurs ont été dupes des questions de religion, à cette époque!), un beau portrait du maréchal Armand de Schonberg, tué à la Boyne, gravé à la manière noire par Smith, d'après sir Godfrey Kneller, fut transfiguré en roi *Guillaume*, sans autre changement que celui de la légende.

A une époque où les accouchements n'étaient point encore du département des chirurgiens, et où les docteurs n'étaient appelés que dans les cas les plus difficiles (le premier emploi d'un accoucheur en France ne remonte pas plus haut, suivant Chirac, qu'aux premières couches de madame de La Vallière en 1663), l'accoucheuse Louise Bourgeois, femme du chirurgien Boursier, avait été employée par Marie de Médicis à la naissance de tous ses enfants. Cette femme étant devenue célèbre par ses talents et par ses ouvrages, pleins à la fois de bonnes traditions pratiques

et de contes à dormir debout, on reproduisit un de ses livres en Angleterre. Croirait-on que l'éditeur anglais, Nicolas Brooke, voulant donner le portrait de cette accoucheuse de la reine de France, ne rechercha pas celui qu'on avait d'elle par Léonard Gaultier, mais s'avisa bravement de prendre pour type le portrait de la reine elle-même; non pas un portrait équivoque et inconnu, mais un portrait par Van Dyck, si merveilleusement gravé et regravé en Angleterre et en France[1]? Il le fit reproduire sans aucun changement avec cette légende : *The expert and famous madam Lovys Bourgeois, midwife to the queen of France.* « L'habile et fameuse madame Louise Bourgeois, sage-femme de la reine de France. »

L'infatigable éditeur Moncornet avait mis en circulation son joli portrait de la célèbre duchesse de Longueville, copié sur celui des Négociateurs du traité de Westphalie. La planche avait eu le temps de s'épuiser, quand tout à coup on apprit la nouvelle de la maladie mortelle de la reine Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II d'Espagne; — vite la veuve Moncornet fit regraver l'estampe avec l'addition d'un encadrement, la baptisa du nom de *Marie d'Orléans, reine d'Espagne*, et la publia.

Gérard Edelinck avait gravé en ovale, grand *in-folio*, en 1683, d'après Ferdinand le jeune, Savary, évêque de Séez. Vint le jour où les persécutions exercées contre Port-Royal firent rechercher les effigies de ses illustres solitaires. Aussitôt un burin agile copia trait pour trait, en carré, petit *in-folio*, l'effigie de l'évêque, et lui trouva la grâce suffisante pour représenter *Le Maistre de Sacy*. Puis, du jésuite Maimbourg, dessiné

1. Il a été gravé in-folio par P. Van Sompel et par P. Soutman; en moindre format par Peter de Jode. Il représente la reine à mi-corps, les bras pendants, et tenant de la main gauche un chapelet. L'une des gravures de ce portrait, dont C. Danck est l'éditeur et probablement aussi le graveur, est exécutée en taille-douce, et imprimée dans un livre allemand. Elle porte pour inscription ces mots : *Maria de Medicis, trium regium mater*; — mère de trois rois, par allusion au roi Louis XIII, son fils, et à ses deux gendres : les rois Philippe IV d'Espagne, et Charles I[er] d'Angleterre.

Marie de Médicis a été souvent reproduite d'après d'autres maîtres. Avant son arrivée en France, en 1600, elle a été gravée par C. de Mallery, avec ce quatrain :

> Princesse dont le nom honnora la naissance,
> Le ciel ayant ton cœur de ses graces uestu,
> Augmente tellement le los de ta vertu,
> Qu'on te désire uoir bientost royne de France.

Dans l'année de la mort de Henri IV, elle a été gravée par Léonard Gaultier. Après son veuvage, Crispin de Pas en a fait une gravure où elle est représentée assise sous un dais. Dans le fond se dessine la ville d'Amsterdam.

On a d'elle encore d'autres portraits par Moncornet, Daret et de Larmessin, sans compter le type si connu des tableaux de Rubens.

par Nivellon, un autre graveur nommé Krauss a fait le janséniste *Quesnel*. O Pascal !

Plus tard, la vogue n'étant plus au père Du Plessis, jésuite, gravé en 1744 par L. Surugue[1], et la planche étant usée, un graveur nommé Beaudeau la regrava avec le nom d'un curé de Saint-Albin, de Rennes, appelé Mongodin, alors à la mode. Le père Du Plessis et le curé Mongodin sont gens obscurs, dira-t-on, et l'apocryphe est aujourd'hui sans conséquence. A la bonne heure; mais l'apocryphe brave les plus simples vraisemblances, et sème à pleines mains les anachronismes. Ainsi, du réformateur Zwingle, de la collection Desrochers, H. Bonnart a fait un *Pythagoras;* de l'Honoré d'Urfé de Crispin de Pas, on a fait un *Ovide;* d'Édouard Molé, un *Tertullien.*

Un portrait de Huet, le savant évêque d'Avranches, gravé en 1695, par Trouvain, ne se vendant plus, fut canonisé en *saint Exupère* (ailleurs saint Spire), premier évêque de Bayeux, dans les premières années du v[e] siècle, patron fort vénéré en Normandie, et l'on se disputa les épreuves ainsi renouvelées du portrait.

On prend un Adrien Maurice, second maréchal de Noailles, de la collection de Pujol de Montry, et, sans y rien changer, on escalade à reculons les siècles pour faire de cette estampe, quoi ?... un *Guillaume le Conquérant*, — un Guillaume du xi[e] siècle, orné de la perruque à la Louis XIV !!

Le connétable de Bourbon, gravé in-4°, d'après le Titien, par E. Beisson, a été contrefait in-8° sous le nom de *Charles le Hardi*, duc de Bourgogne.

Qui se soucie d'un certain Anthoine de Lhoste, conseiller du roi, lieutenant général civil et criminel au bailliage de Montargis, gravé d'après Du Monstier en 1628 ? Personne assurément, et nul ne prendra fait et cause pour son effigie. Aussi, un graveur sans nom a-t-il copié le portrait de ce personnage, et l'a-t-il baptisé du nom de l'auteur des fameux quatrains, *Guy du Faur de Pibrac.*

Le grand graveur Nanteuil avait dessiné et gravé, en 1658, Claude Regnauldin, sieur de Béreu; on a contrefait ce portrait, et sans y rien changer, on l'a affublé du nom du *cardinal de Richelieu.*

Pareillement, de nos jours, un Louis XIII, dont le type court les rues, est devenu un *Robert, comte de Paris*, pour l'édition de Walter Scott donnée par Armand Aubrée.

Le Louis de Grenade de Moncornet est devenu, chez la veuve Merle, le fameux docteur subtil, le cordelier *Jean Scot.* Puis l'estampe de Har-

1. Louis Surugue, membre de l'Académie, mort le 6 octobre 1762, à l'âge de 76 ans.

douin de Péréfixe s'est transformée, sans nul changement, en un *Scot*, chanoine de Strasbourg. Enfin, de l'acharné persécuteur de Marie Stuart, John Knox, dont le portrait est d'ailleurs lui-même d'une authenticité fort douteuse, on a fait un *Théodore de Bèze*.

La vertu d'un personnage ne suffit pas pour faire vendre son portrait. Ainsi, l'effigie du digne archevêque de Paris, Christophe de Beaumont, se vendait peu. Que fit l'éditeur pour raviver la vente de la belle gravure *in-folio* de R. Gaillard, d'après Chevalier? — Sans même supprimer ou modifier les armoiries qui couronnent la légende, il fit gratter les noms et qualités de M. de Beaumont et les remplaça par ces mots : *Le grand Bossuet*. Y avait-il le moindre rapport d'aspect général et de physionomie entre les deux prélats? pas le moindre. Mais qu'importe! A côté des Bossuet d'Edelinck et de Drevet, si connus, le pseudo-Bossuet s'écoula.

Au Bossuet il fallait un pendant. On songea à Fénelon. Un éditeur, nommé Marelle, avisa un portrait gravé en maître par le grand Edelinck, d'après Vivien, portrait de personnage oublié, à savoir un certain curé de Saint-Merri, de Paris, M. de Blancpignon, jadis adoré de ses paroissiens, et un instant fort célèbre en qualité d'ardent janséniste. Il remplaça ce nom par le nom de *Fénelon*; et à côté du vrai portrait, aussi de Vivien, le mensonge trouva débit. Tant il est vrai que les sottises une fois dites trouvent mille bouches complaisantes pour les accréditer! tant il avait raison celui qui demandait combien il fallait de sots pour faire un public!

Veut-on encore des exemples?

Une étude de jeune graveur, d'après le beau portrait buriné par Nanteuil, en 1660, sur le tableau de Ferdinand, et représentant Charles d'Orléans, comte de Dunois, l'un des fils de madame de Longueville, tombe aux mains d'un marchand d'estampes; il y fait inscrire la légende suivante : *Le grand Turenne jeune*, et la planche fait des dupes. Ainsi est complété un apocryphe commencé par Esnault et Rapilly, qui avaient pris le maréchal de La Ferté, gravé in-4°, par Frosne, pour en faire un *grand Turenne* dans la force de l'âge.

On a fait un portrait in-8° du président *Brisson* (celui qui fut pendu), avec l'image d'un abbé de Bernay, nommé Hennequin, gravé, je crois, par Humblot, dans le format in-folio.

La planche du portrait de François-Henry, maréchal de Montmorency, gravée par de Larmessin, était usée : on la retoucha, sans rien changer à la figure, et l'on gratta le nom pour le remplacer par le nom et les titres de Louis-Joseph, *duc de Vendosme*.

Le portrait du « petit Piguilhem », « le cadet Lausun », l'*aimé* de la *grande Mademoiselle*, n'était pas un portrait courant. Je ne sais quel édi-

teur sans scrupule en cherchait un et ne le trouvait pas; il prit le grand portrait, si répandu, de Drevet, représentant le comte de Toulouse, par Rigaud, et le fit regraver en petit, identiquement le même, avec le nom de son héros.

De l'image de Henri II de Longueville on a fait le portrait de son fils, *Charles-Paris d'Orléans.*

On possédait depuis longtemps, gravé par Desrochers, d'après Largillière, la princesse Louise-Marie Stuart, fille de Jacques II. L'éditeur Leroi était en quête d'une duchesse de La Vallière pour son livre *in-folio* des *Illustres modernes*, publié en 1788. Alla-t-il aux sources des musées, ouvertes à tous? Non, il copia trait pour trait en plus grand cette effigie de la fille de Jacques II, coiffée à la chinoise, vêtue à la façon de la Régence; il l'appela *La Vallière*, et la publia, sous ce nom, dans son volume.

Par contre, au moyen d'une légère retouche, on fit un prince *Henri Stuart*, second fils du roi Jacques, avec une estampe, gravée grand in-4° par Petit, et représentant un inconnu, un M. Thurot, capitaine de haut bord, dont personne n'avait que faire.

L'habile conservateur du musée de Versailles, M. Eudore Soulié, chez qui la justesse de goût et la précision de savoir ne sont plus une qualité, mais une habitude, a fait disparaître nombre d'apocryphes de cette galerie; on en trouverait peut-être encore en y regardant bien, et il ferait justice en mettant le nom de la comtesse du Roure, née de Caumont-Laforce, au prétendu portrait de la duchesse du Maine, représentée avec une perle à la main droite et une coupe à la main gauche.

Ce qu'on aura plus de peine à comprendre, c'est que Delvaux ait rassemblé toutes les coquetteries de son burin pour graver in-12 le portrait de madame de Sévigné; — non une Sévigné apocryphe et de hasard, mais le vrai type de Nanteuil, avec un joli encadrement de fleurs où se joue une colombe, et qu'en définitive on se soit avisé de gratter le nom de la marquise pour y substituer celui de *Madame de Staal.*

Largillière avait peint avec une tendresse paternelle sa belle et pudique fille, Marguerite-Élisabeth, et l'avait fait graver grand in-fol., par Jean-George Wille[1], le brillant auteur de la *Cléopâtre* et de la *Robe de satin*, le maître de notre Bervic. Vient un éditeur anglais, nommé J. Hurton, qui, impatient de tous les types contradictoires qui courent de l'illustre Ninon, se met à l'aise en faisant graver, dans l'*Universal magazine*, ce

1. Né en 1717, à Kœnigsberg, petit village dans la Hesse, mort en 1807. Le catalogue de son œuvre a été fait par M. Leblanc.

portrait de fine fleur de jeune fille, sous le nom de *Ninon de Lenclos*. L'anachronisme du costume est flagrant, sans parler de la figure : qui s'en avise ?

Par amitié pour le fameux imprimeur Léonard, de Bruxelles, Nicolas Pitau avait gravé le portrait de Frédéric-Jean-Baptiste, fils de ce typographe : œuvre de famille qui n'intéressait personne autre en France. Un éditeur avisé s'empara de la planche, décora le personnage du cordon bleu et de la toison d'or, et l'appela *Philippe V, roi d'Espagne*. L'Espagne charmée demanda un tirage.

On connaît l'estampe *in-folio*, gravée par Fillœul, d'après une peinture de Fontaine, et qui représente le roi Stanislas Leczinski, avec ce quatrain :

Si tant de travaux entrepris
Prince, n'ont pas rempli ta haute destinée,
C'est que de tes vertus la Fortune étonnée
N'ose pas en fixer le prix.

Ce portrait décorait, en Lorraine, les palais et les chaumières. Aujourd'hui même, les épreuves n'en seraient pas rares à Nancy. Eh bien ! à peine le roi fut-il mort, que je ne sais quel marchand gratta sur la planche nom et quatrain, pour y graver un nouveau nom, cité alors dans le monde modeste des savants et dans le monde diplomatique, aujourd'hui à peu près inconnu : *Charles de Baschi, marquis d'Aubais, baron du Caila, seigneur de Junas*, etc., *né au château de Beauvoisin, en Languedoc, le* 20 *mars* 1686 [1].

Les imprimeurs Elsevier étaient à la mode : —Du Fontenelle de Rigaud, gravé en 1783, par Delvaux, on a fait un *Matthieu Elsevier*.

Le joli portrait d'Helvétius, peint par Vanloo en 1755, gravé par Saint-Aubin en 1773, fut copié par le graveur Macret, qui en a fait un *Bruyeïs*, (Bruéïs), le collaborateur de Palaprat.

Les peintres n'ont pas été plus heureux. Nous avons parlé ailleurs des équivoques commis à l'endroit de Raphaël et du Giorgione ; on s'est également fourvoyé pour Simon Vouet qui est si près de nous. Rien, cependant, de moins ignoré que le portrait de ce peintre de Louis XIII. Je n'ai pas

1. Ce marquis d'Aubais, mort au château de son nom en 1777, possédait à Aubais une bibliothèque, célèbre par le nombre et le choix des manuscrits et des imprimés, sur l'histoire, les lettres et les sciences, particulièrement sur la géographie et la province du Languedoc. Ce seigneur, qui vivait fort avec les bénédictins et les savants, avait ouvert ses trésors au père Lelong, qui en a tiré bon parti pour sa *Bibliothèque historique*. On a du marquis d'Aubais un bon recueil intitulé : *Pièces fugitives pour servir à l'histoire de France*. Paris, 1759. 3 vol. in-4°.

trouvé qu'il eût introduit sa figure dans les tableaux restés de lui et dont le nombre était beaucoup plus grand avant la révolution du dernier siècle. Mais il s'est peint pour la collection des Offices de Florence. On le possédait en outre gravé in-4° par Robert Van Vorst, dans la collection des portraits de Van Dyck, si authentique, si répandue, et dont toutes les images, tirées au vif par le peintre flamand, ont été gravées sous ses yeux et à ses frais, quand elles n'ont pas été exécutées à l'eau-forte de sa propre main [1]. On avait encore de Vouet une autre effigie gravée d'après nature, à Rome, en 1626, un an avant qu'il revînt en France, par le peintre Ottavio Lioni, et publiée en 1731, avec les autres portraits de ce peintre romain, jusque-là disséminés. Ce n'est pas tout, Claude Mellan, qui vivait dans la familiarité de Vouet à Rome, en avait tiré à la sanguine un croquis vif et brillant, qui du cabinet de Mariette a passé au Musée du Louvre. Puis, en 1632, son élève, François Perrier, l'avait gravé in-4° pour le frontispice de l'œuvre du maître. Enfin, à quelques médailles authentiques venait se joindre encore un bon portrait peint par son gendre, François Tortebat, et donné par ce peintre à l'Académie royale pour sa réception, en 1663 [2]. C'étaient là des sources où il était facile de puiser pour reproduire les traits de Vouët. Au lieu de s'y adresser, qu'ont fait Desrochers et Odieuvre pour leurs collections, cependant de beaucoup postérieures aux portraits de Van Dyck, de Mellan, de Lioni et de Tortebat? ils ont copié l'effigie de Strozza, peinte en 1627, à Venise, par Vouet, son ami, et gravée par un spirituel artiste du XVIIe siècle, Michel Lasne. L'œuvre de l'homme est devenue son portrait à lui-même.

Parmi les dessins du Louvre se trouve, indépendamment du crayon de Mellan que nous venons de citer, une tête de forme ronde et assez habilement exécutée, qui porte l'inscription suivante : *Simon Vouet, parisien, par Nicolas Mignard d'Avignon, son élève.* M. le marquis de Chennevières, qui a reproduit ce portrait dans son beau livre en cours de publication, intitulé *Portraits inédits d'artistes français* [3], croit à l'authenticité de cette effigie, et ce serait un motif pour ressentir quelque scrupule à

1. *Icones principum, virorum, doctorum, pictorum, chalcographorum, etc. Numero centum, ab Antonio Van Dyck ad vivum expressæ ejusque sumptibus æri incisæ.* Antuerpiæ, Gillis Hendricx.

L'ouvrage a été publié de nouveau à Bruxelles et à Amsterdam ; mais les épreuves sont meilleures dans l'édition d'Anvers. Toutefois, la dernière édition d'Amsterdam est la plus complète.

2. Ce portrait est maintenant au Musée de Versailles.

3. *Portraits inédits d'artistes français par Ph. de Chennevières ; lithographies et gravures, par Frédéric Legrip.* Paris, Vignères.

en douter. Néanmoins il m'est bien difficile d'en mettre les traits entièrement d'accord avec ceux qui sont fournis par Van Dyck, par Lioni et par Tortebat, d'autant mieux que la souscription du dessin, écrite après coup (M. de Chennevières le reconnaît lui-même), ne vient nullement à l'appui de l'image, car cette inscription est de main assez moderne, et se trompe en donnant Mignard d'Avignon pour élève de Vouet. Il fut l'élève d'un peintre de Troyes, son pays natal, et ne se rendit à Rome qu'après que le Vouet eut quitté l'Italie.

Vouet n'est pas le seul peintre dont le portrait ait eu ses apocryphes. Un libraire a fait du peintre Lucas de Leyde, de la suite d'Odieuvre, le peintre français Valentin.

Un autre a fait copier la tête du célèbre graveur hollandais Corneille Cort, pour représenter *Jacques Callot*, de meilleur débit en France : Callot si connu d'ailleurs par le portrait de Lucas Vorsterman, d'après Antoine Van Dyck, et par ceux de Michel Lasne, de Raphaël Custodis et d'Abraham Bosse.

Puis, Gilles Mostard, peintre flamand, dont le portrait a été publié par H. Hondius, a été reproduit par E. Boulonois, dans la suite de Bullard, sous le nom d'*Abraham Blommart* (Bloemaert), peintre hollandais.

François Boucher avait été gravé d'après un dessin de son ami Restout, par Miger, en un médaillon ovale fixé à une patère au moyen d'un nœud de ruban. Ce portrait de profil, où le nom du personnage est inscrit sur la tablette de support, fait partie de la *Galerie française*. Le même portrait, sans autre changement que le nom du personnage, est devenu d'*Alembert* dans un ouvrage intitulé les *Illustres modernes*.

Soyez dévot au souvenir sacré de quelqu'une de ces femmes de Dieu, dédaigneuses des petits livres de piété molle et fleurie, nourries dans le commerce des plus fortes lectures des Pères, et qui ont voué leur vie aux bonnes œuvres, vous aurez peine à trouver des portraits reproduisant leur figure bien authentique. Des burins sans scrupule prennent des portraits tout faits et y mettent les noms de ces saintes femmes. Ainsi, l'on connaît la vénérable Mère de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle-France, qui, après avoir passé trente-deux ans dans le siècle en des pénitences extraordinaires, huit aux Ursulines de Tours, et trente-trois au Canada, dans un zèle incroyable pour la conversion des sauvages, mourut à Québec, en avril 1672, laissant derrière elle un parfum de vertu qui n'est pas encore entièrement évanoui de nos jours. On avait son portrait in-folio, gravé par J. Edelinck, et publié par Mariette; quelqu'un en a fait une *sainte Angèle Mérici*, fondatrice de l'ordre de Sainte-Ursule, morte en 1540, béatifiée en 1768. Pas un parloir

d'Ursulines où ne fût étalé cè faux portrait. Du moins, ici, quant au personnage, on n'était pas sorti de l'Évangile, et sainte Mérici avait emprunté les traits d'une femme digne d'être béatifiée comme elle. Mais il y a mieux, et des faussaires se passent au besoin la diffamation à leur manière.

Par exemple, l'éditeur anglais des Mémoires du comte de Gramont publiés en 1792, à Londres, avec soixante-dix-huit portraits, gravés, dit-il, d'après les tableaux originaux (ne vous y fiez pas) voulait mettre dans son livre le portrait du fameux danseur de corde Jacob Stall, le favori de la maîtresse de Charles II, la comtesse de Castlemaine. N'en trouvant pas, il fit sans façon copier trait pour trait la figure du Hollandais Nicolas d'Herts, gravé in-4° par P. de Brune d'après un tableau de J. Van Oost, et l'apocryphe alla gaillardement orner son édition. Il y a mieux encore.

Deux bonnes gens : un élève de Santerre, Aubert dessinateur, fort habile en escrime, et le Gallois de Grimarest qui a écrit un *Traité des plus belles bibliothèques de l'Europe*, avaient été gravés fort ressemblants : le premier, grand in-4° par Bricart, d'après Santerre, avec ces vers de prévôt de Salle :

La valeur dans la jeunesse
N'est souvent qu'une passion,
Mais elle devient noblesse
Quand on y joint la modération.

Le second, de format grand in-8°, sans nom d'artiste.

Survint, en 1721, le procès de Cartouche. Toute la France fut en émoi. Legrand mit ce brigand en comédie dans le temps du procès et le faisait exécuter derrière la scène avant que le procès au vrai eût été jugé[1]. La pièce fit fureur. Des portraits étaient demandés à cor et à cri. On se hâta d'inscrire le nom de *Cartouche* au bas des têtes d'Aubert et de Le Gallois, et l'impatience du public fut satisfaite. Le bon Cartouche en eût souri.

Si nous nous rapprochons des époques contemporaines, nous trouvons un portrait gravé par Lemire, représentant Louis XVI, qui, à la restauration, fut transformé en un Louis XVIII jeune, par une simple substitution de lettres dans l'épigraphe, et réussit à merveille avec cet écriteau menteur. Louis XVIII sous les traits de Louis XVI ! friponnerie de marchand, et, en vérité, profanation historique. Peut-on, en effet, se défendre du souvenir des mots écrits, le 19 juillet 1791, sur ce prince ambitieux, pédant et dissimulé, par la reine Marie-Antoinette : « Soyez sûre, dit-

1. *Cartouche ou les Voleurs*, comédie. Paris, 1721, petit in-12. Louis Dominique Cartouche ne fut roué que le 28 octobre 1721. Le permis d'imprimer pour la pièce de Legrand est du 16 du même mois.

elle, dans une lettre inédite tombée de la chevelure de la princesse de Lamballe, au moment de sa chute à travers les cadavres de l'Abbaye, — soyez sûre qu'il y a dans ce cœur-là plus d'amour personnel que d'affection pour son frère et certainement pour moi. Sa douleur a été toute sa vie de ne pas être né le maître, et cette fureur de se mettre à la place de tout, n'a fait que croître depuis nos malheurs qui lui donnent l'occasion de se mettre en avant[1]. »

Les ventes ont reproduit au jour, dans ces derniers temps, une estampe sans nom de graveur, représentant l'apothéose de Necker, qu'une jeune femme (Mme de Staël), une plume à la main, admire, la figure épanouie d'enthousiasme. Eh bien! cette estampe a desservi trois régimes. En effet, à peine M. Necker était-il tombé du ministère, en 1781, que le burin apocryphe avait effacé du cuivre la tête du héros, et y avait substitué celle de son antagoniste, le comte de Vergennes, laissant du reste Mme de Staël dans son rôle de point d'exclamation. Le trône croule en 1793, vite l'artiste met la tête de Marat à la place de celle de Vergennes, et Mme de Staël, en muse fidèle, continue d'admirer.

On se souvient encore du drame de L'Abbé de l'Épée, la meilleure pièce du pleureur Bouilly. Le héros de la pièce, dont le rôle était rempli par mademoiselle Vanhove, depuis madame Talma, n'était point imaginaire. C'était un jeune sourd-muet, nommé Joseph, qui en, août 1773, huit mois avant l'avénement de Louis XVI, fut trouvé sur le chemin de Péronne, devint l'objet de toute la sollicitude du bon abbé, obtint, devant le parlement de Paris, la possession d'état de comte de Solar, fut dépouillé de ce nom en 1792, et forcé, pour vivre, de se faire soldat dans les armées de la République. A sa première apparition, il avait vivement excité l'intérêt public, et l'on demandait de tout côté son portrait. Le Beau le grava, et l'on s'arracha l'estampe. Puis bientôt, original et copie, tout fut oublié. La gravure était depuis longtemps reléguée avec les vieilles lunes de Villon, quand, vers la fin du règne de Louis XVI, éclata l'affaire du collier. Aussitôt les faussaires aux aguets exhumèrent la planche, et firent du sourd-muet Joseph le médecin Bette d'Étienville, impliqué dans l'affaire. L'estampe ne suffisant pas aux demandes, on copia un portrait anglais du célèbre avocat Bergasse, gravé par miss Sardsam d'après Romany, et l'on en fit un second Bette d'Étienville. Puis, on en fabriqua un troisième avec le portrait oublié d'un certain baron de Fages. Encore n'est-il pas bien certain que ce baron lui-même n'usurpât point le nom d'un autre personnage, car il porte le cordon de St-Michel,

1. Cabinet de l'auteur.

dont, suivant les registres de l'ordre, aucun de Fages ne fut revêtu à cette époque. Puis du physicien et aéronaute Jacques-Alexandre-César *Charles*, auquel, suivant l'expression de Francklin, la nature semblait obéir, on fit le faussaire *Rétaux de Villette*, autre accusé dans le procès du collier[1].

Plus tard, un Philippe d'Orléans (Philippe-*Égalité*) fut tout, excepté lui-même. Dessiné et gravé in-folio par un artiste de talent nommé Chevillet, il fut réduit par un graveur nommé Morel, et prit le nom de *Dumarsais*, l'auteur des Tropes. Gravé in-4° par Vérité, il fut contrefait in-8° au pointillé par Corot, et devint le poëte rocailleux *Lemierre*, soi-disant d'après Carmontelle.

Le professeur Sélis, traducteur de Perse, avait oublié de se faire peindre. Un libraire fit réduire le portrait du graveur *Lempereur*, gravé par lui-même, et au moyen de quelques légers changements, on eut un Sélis.

De Jean Dussaulx, le traducteur de Juvénal, on fit le publiciste *Linguet*; et comme pour indemniser les mânes de Dussaulx, on le représenta sous les traits de Jean Racine.

A Londres, un éditeur préparait la publication des œuvres de *Delolme*. Le portrait de l'auteur ne lui tombant pas sous la main, il emprunta à la France l'effigie si connue du grand Turgot, et tout le monde fut content. On possédait cependant un bon portrait authentique de Delolme, par Stoddart, gravé, en 1784, par Heath le père.

Un autre éditeur anglais a fait un général *Kosciusko* avec l'estampe de Dampierre, gravée par Sandos dans la collection des frères Bonneville.

Chose plus singulière encore : d'un Napoléon Ier, gravé par Bertrandi, d'après Gérardot, un spéculateur subalterne, mais avisé, fit un *Louis XVIII*, en changeant un peu la tête. Le corps resta tel quel, avec sa pose impériale, et l'on fêta le chef-d'œuvre.

Puis l'éditeur Blaisot fit graver le traducteur infidèle de Shakspeare, Le Tourneur, sous le nom de l'amiral *Nelson*.

D'un portrait in-4° du comte Daru, gravé au pointillé, un besogneur expéditif, le graveur Couché, fit, pour la librairie courante de Baudouin, un roi *Jérôme*, sans y changer que le nom.

Un portrait en pied du roi Joachim, de Naples, *acqua-tinta in-folio*, gravé par Charon, d'après Martinet, a joué trois rôles : — et d'abord, de

1. Au-dessous du portrait de Charles est inscrite cette légende :

Jusque-là sans égal
Le monarque des airs
Y suivit son rival.

On gratta nom et légende pour les remplacer par les noms de Rétaux de Villette.

Murat, il devint, sans autre changement que la légende, le *baron de Barbanègre*, puis de Barbanègre le général *Maison*.

Le portrait équestre du général Moreau, publié sans nom d'auteur, chez Jean, rue Saint-Jean-de-Beauvais, devint un *Masséna*.

Du duc de Rovigo, vrai portrait de la galerie Napoléon, publié par Bénard, on a fait un *Gouvion Saint-Cyr*.

Rappelons enfin ce portrait de la femme du peintre Louis David, gravé par le peintre Léopold Robert, dans sa jeunesse, et donné par lui à un ami, qui, pendant que Robert était à Rome, réalisa de bons bénéfices en débitant la planche sous le nom de la vertueuse duchesse d'Orléans-Penthièvre.

Cela rappelle ce peintre qui, apportant au Musée du Louvre, pour l'Exposition de 1848, une allégorie, sorte d'apothéose du roi Louis-Philippe, s'excusait sur la date de sa peinture, et ne demandait que quelques heures pour remplacer la figure du roi par celle de Fourier ou du général Cavaignac, — juste le temps de faire une révolution.

Soyez donc un Edelinck, un Drevet, un Nanteuil, un Pitau, pour qu'on insulte à votre mémoire en défigurant et tronquant votre œuvre, en la faisant servir à d'indignes travestissements, à d'impudentes mystifications : friponneries qualifiées qui malheureusement demeurent impunies ! La loi atteint l'altération des matières alimentaires ou médicamenteuses; elle punit la tromperie sur la nature des marchandises vendues ; mais ici, l'art qui n'est qu'une parure de la société, et non une de ces choses matérielles de première nécessité pour la vie des hommes, n'est placé que sous la protection de la conscience, de la science et du goût. On verrait cependant bien volontiers livrer au pilon toutes ces souillures, au même titre qu'on voit châtier les ventes à faux poids, et répandre sur la voie publique les vins frelatés.

Il faudrait des volumes pour tout dire sur ce genre d'apocryphes. Un graveur, marchand de portraits, fort connu de tous les connaisseurs et curieux, dans ces temps où le goût des portraits est si répandu, M. Soliman Lieutaud, homme de sagacité et d'instruction, en a formé un recueil considérable, annales du mensonge auxquelles chaque jour apporte son tribut nouveau. C'est dans ce recueil intelligent, fruit de longues et patientes recherches, que j'ai trouvé les éléments d'un grand nombre des notes qui précèdent.

F. FEUILLET DE CONCHES.

SALON DE 1859

IX

Si, depuis deux cents ans, les maîtres de notre école savent reproduire l'animal dans la vérité de son attitude et dans le charme de sa couleur, c'est un peu sans doute parce que les peintres Flamands nous ont enseigné ce que leur avaient appris en ce genre une patiente étude de la nature vivante, un tendre respect pour les créatures inférieures. Au moyen âge, l'animal, presque toujours symbolique, ne fut guère qu'un élement de décoration architecturale, et sous la main des imagiers comme sous le pinceau des enlumineurs d'armoiries, il garda longtemps ses formes roides, son caractère héraldique. Plus tard, quand l'Italie renaissante eut renouvelé les idées et les types, la bête échappée aux porches des cathédrales ou à l'écusson des nobles familles, devint plus vraie, plus souple et plus vivante : dans les frises compliquées de rinceaux et de feuillages, dans les chasses furieuses que multiplia l'école de Fontainebleau, elle s'associa à l'homme et prit peu à peu plus de place. Toutefois, elle n'occupait auprès de lui qu'un rang secondaire, et bien hardi eut été l'artiste qui eût alors osé peindre la bête pour elle-même. La Flandre eut cette audace : lorsque, sous Louis XIII, elle nous montra ce qu'elle savait faire dans le paysage, elle nous apprit en même temps à peupler de vivantes créatures les solitudes et les prairies. Sous ce rapport, les amis de Rubens furent pour notre école de véritables initiateurs. Si Sneyders ne vint pas lui-même à Paris, il nous envoya ses disciples ou ses collaborateurs, et ce n'est pas sans profit que nous écoutâmes leurs leçons. A la place du coursier héroïque maladroitement imité du bas-relief romain, on vit bientôt galoper le robuste cheval des campagnes de Turenne et de Condé, et Poussin, dans un excès de hardiesse qui fut discuté en pleine académie, osa introduire dans l'une de ses compositions un animal inédit — le chameau.

Le dix-huitième siècle, qu'on accuse d'avoir beaucoup aimé le mensonge, a fait, pour la vérité, bien plus que l'école de Versailles. Le jardin

du roi, de mieux en mieux organisé et confié d'abord à la surveillance du surintendant des Bâtiments, devint une mine qu'exploitèrent des peintres pleins de loyauté. Desportes, Oudry, Bachelier ont étudié les animaux et les ont reproduits avec une passion, une sincérité que leurs confrères de l'Académie ne mirent pas toujours dans leurs représentations de la figure humaine. Il est tel limier des meutes de Louis XV qui a été peint avec autant de fidélité que le roi lui-même et le Louvre garde avec orgueil les portraits de quelques-uns de ces chiens historiques. En même temps, Charles Parrocel, Le Paon et Lenfant faisaient dans leurs batailles une terrible consommation de chevaux, et leur pinceau, moins enfiévré et plus exact que celui de Bourguignon, nous a laissé de charmantes cavaleries. Casanova et Loutherbourg, qui ne sont cependant ni très-vrais, ni très-forts, ont éparpillé dans des prairies de convention, d'amusants troupeaux de vaches brunes ou blanches. Mais la révolution vint, et David, qui en fut le peintre officiel, traita l'animal avec une extrême rigueur. On ne fit grâce qu'aux colombes qui continuèrent de se becqueter au pied de l'autel de la patrie comme elles étaient accoutumées de le faire dans les boudoirs de l'ancien régime. Quant aux bêtes rustiques, elles se cachèrent, et prenant dès lors des proportions de plus en plus diminuées, elles se réfugièrent dans les marchés de Demarne. Lorsque le vieil Horace, Socrate, Brutus et Bélisaire tenaient tant de place dans l'art, il n'en restait plus pour les humbles compagnons de la vie du paysan, pour les vrais souverains des campagnes. Les paysagistes eux-mêmes prirent l'animal en dédain, et dans les perspectives arcadiennes qu'ils avaient à peindre, ils le remplacèrent volontiers par un chapiteau dorique couvert de lierre, par un fragment de colonne brisée. Mais ces calamités eurent un terme. Dans ses héroïques batailles, Gros rendit ses titres au cheval, et en même temps, un peintre plus courageux encore, Géricault, eut la naïve audace d'entrer dans une écurie et de faire, en présence de la nature, des études qui, reproduites plus tard par lui-même et par ses amis, ont été les premiers feuillets d'un livre que l'école contemporaine a enrichi de si excellentes pages.

Le reste de l'aventure est trop connu pour qu'il soit besoin de le raconter. L'animal, rentré dans le domaine de la peinture, y tient aujourd'hui un rang des plus honorables, et telle est même l'exagération que nous portons en toute chose, qu'il y a déjà commencement d'invasion, et que si nous n'y prenons garde, c'est l'homme qui bientôt sera chassé à son tour ou relégué au second plan. Les peintres d'animaux ont des ambitions démesurées : leur ardeur de réhabilitation les entraîne, ils se croient investis d'une magistrature vengeresse, et, agrandissant leur cadre sans

raison et sans pitié, ils font paître leurs troupeaux dans des pâturages de vingt pieds carrés. Le *Taureau* de Paul Potter, je le sais, est de grandeur naturelle ; mais Paul Potter s'est trompé dans ce vaste tableau et c'est précisément parce qu'il n'a pas réussi, lui qui avait la main si savante, qu'il ne faut pas suivre son exemple. L'animal est fatalement anecdotique, et le cheval aura beau faire et beau dire, il ne sera jamais aussi intéressant que le cavalier.

Il est vrai que nos peintres d'animaux ne procèdent pas à la manière de Paul Potter. Moins soucieux de la forme exacte, moins patients dans le rendu du détail, ils cherchent volontiers de grands ensembles, des effets de composition, dussent-ils aller jusqu'au décor. M. Troyon est le premier parmi les peintres qui groupent savamment des animaux dans un paysage aux lignes profondes. Le *Départ pour le Marché*, le *Retour à la Ferme*, sont de véritables tableaux, riches d'aspect, agencés avec un art infini, et où les bœufs, les vaches, les moutons ont beaucoup de vérité, par le mouvement, par le dessin, par la couleur. M. Troyon excelle à peindre le brouillard des matinées humides, les terrains amollis par les pluies, les nuages chargés de vapeurs : semés heureusement sur les fonds verts ou sur les ciels gris, ses animaux marchent dans la lumière ; ils ont tout le relief, toute l'importance que les créatures animées conservent relativement à la nature immobile. Chez M. Troyon, l'effet général est toujours pittoresque, et même un peu théâtral. Mais, si attentif qu'il soit au choix des tons, il n'est pas franchement coloriste : il cherche la vigueur, il tombe dans les noirs ; son coloris est parfois terne et sale. Il serait curieux de placer pour un instant un tableau de M. Troyon, auprès d'un Daubigny, par exemple les *Graves au bord de la mer*, ce vert paysage dont je me reproche de n'avoir pas fait un assez vif éloge. On verrait lequel, du paysagiste ou de l'animalier, l'emporte par la justesse de l'impression, la légèreté du pinceau et la *maestria* du faire.

M. Troyon n'en est pas moins un maître considérable et très-digne de la réputation qu'il a si péniblement conquise. Ce n'est pas un artiste d'un ordre élevé, il est inégal, mais il a aussi de très-heureuses fortunes. Son étude de *Chien*, qui peut-être produit moins d'effet que ses grands tableaux, et qui assurément tient moins de place au Salon, est une peinture qui, tout à fait fidèle à la tradition française, aurait, je crois, fait plaisir à nos anciens maîtres : la vivante tête de ce chien de chasse, son œil tendre et tristement amical, ce sont là des choses qu'on n'oubliera pas. Il faudrait pour la renommée de M. Troyon et pour notre plaisir, que ce tableau si bien venu fût placé selon ses mérites, je veux dire dans un de nos musées.

M. Troyon a groupé autour de lui une petite école d'imitateurs habiles.

M. Van Marck, quoique nouveau dans l'art, montre déjà beaucoup de liberté et de savoir. Ses paysages surtout sont heureusement éclairés : son premier défaut est de se complaire, comme son maître, dans les colorations un peu boueuses; sa seconde faute, et elle est plus grave, c'est de ressembler à quelqu'un.

La Traite des veaux dans la vallée de la Touque est une vaste toile, où M. Joseph Palizzi a déployé beaucoup de talent et de bon vouloir. A les prendre l'un après l'autre, chacun des animaux que l'auteur a groupés dans sa prairie normande est excellent de dessin et d'attitude : les veaux surtout, qui jouent un grand rôle dans ce drame, ont cette gaucherie touchante, cette maladroite désinvolture qui appartiennent à l'animal en voie de formation, au bœuf inachevé. Le ton local est aussi fort juste; mais, dans l'ensemble, cette composition n'a pas beaucoup d'accent. Il nous souvient que, dans ses anciens tableaux, M. Palizzi montrait plus de vigueur, plus de finesse aussi dans le choix de ses nuances : nous oserions donc conseiller à cet habile peintre de resserrer désormais ses inventions dans des cadres plus étroits : un verre de vin pur vaut mieux qu'un seau d'eau.

M. Coignard, dont nous n'avons pas été les derniers à signaler les brillants essais, est visiblement troublé depuis trois ou quatre ans. Notre ferme désir serait de le voir retrouver cette vigueur qu'il avait jadis. Certes, il y a beaucoup de mouvement dans la *Lutte de taureaux*, beaucoup d'air et de profondeur dans la *Mare aux vaches*, mais il y a, dans la lumière dont M. Coignard éclaire ses paysages, quelque chose d'un peu artificiel. L'auteur, qui a longtemps cherché la puissance des tons, se préoccupe aujourd'hui des transparences et des reflets; bien que sa peinture manque peut-être de netteté et de franchise, elle a encore beaucoup de limpidité et d'éclat.

Un maître imperturbable dans la certitude de sa pratique, c'est M. Jadin. Il peint avec une merveilleuse sérénité, et sans hésiter jamais, des chiens de bonne ou de mauvaise humeur, vivantes têtes qui doivent être tout à fait ressemblantes : dans les portraits de *Merveillau* et de *Rocador*, l'empereur reconnaîtrait les héros de sa vénerie, comme Louis XV reconnaissait dans les tableaux d'Oudry les meilleurs chiens des meutes royales. A le juger par ces consciencieuses études, aussi bien que par son excellente *Vue de Rome*, M. Jadin a un faire large et sûr : peut-être pourrait-on reprocher à sa peinture l'excès même de sa solidité : pour rendre le soyeux pelage des modèles qui posent devant lui, un peu plus de souplesse ne nuirait pas.

M. Philippe Rousseau, qui est l'un des plus habiles parmi nos peintres

d'animaux, a dépensé dans sa grande composition, *Un jour de gala*, plus de talent et d'esprit qu'il n'en faudrait pour achever dix petits tableaux. Dans une salle à manger splendidement décorée, le couvert a été mis, non sur un tapis de Turquie comme chez le Rat de La Fontaine, mais sur une belle nappe bien blanche, qui disparaît à moitié cachée sous la profusion des porcelaines de Chine, des plats d'argent ciselés et de ces mille riens luxueux qui contribuent, par la vivacité de leur coloration ou l'élégance de leur forme, à la gaieté des fins repas. Tout à coup, convives inattendus, des chiens échappés du plus voisin chenil envahissent la salle, et viennent prendre leur part du festin. Avides, haletants, affamés, ils se disputent les reliefs du gala, et se battent au milieu des meubles renversés, des vaisselles saccagées. Il y a là beaucoup de fougue et d'entrain; mais l'orchestration de ce grand morceau laisse à désirer; tous les tons parlent à la fois dans cette fête bruyante; pas de sacrifice, pas d'unité en ce tableau, ou, pour tout dire, il y a plus de talent que de sagesse.

Mais la réalité est si triste, si morose est le spectacle de la vie ordinaire, qu'il faut bien demander à la fantaisie, peut-être même au mensonge, le moyen de les colorer du rayon de son prisme magique. Ainsi procède, dans un genre qu'on pratiquait autrefois avec plus de sérénité et de rigueur, un brillant virtuose, M. Ziem, qui peint des marines comme on peindrait des fleurs, des étoffes, des orfévreries. Guillaume Van de Velde s'arrêterait étonné devant ces tableaux où scintillent tant de rubis, de diamants et de topazes; il aurait quelque peine à comprendre ces architectures aux fantasques perspectives, ces vaisseaux d'or et d'argent, cette mer où tout est caprice, et ces pavillons éployés qui emmêlent leurs couleurs vives dans une lumière un peu folle. M. Ziem a découvert une Méditerranée plus bleue que nature, et, dans ses vues de Constantinople et de Gallipoli, il fait songer à un maître dont les expositions anglaises nous ont révélé le talent, J. Holland. Comme M. Ziem, Holland cherche l'intensité des tons; il est plus étincelant que vrai, car, à la grande surprise des réalistes d'outre-Manche, il a osé colorer d'un bleu foncé la Tamise à Greenwich, la Meuse à Rotterdam. Ces hardiesses ne lui réussissent pas mal : mais Holland est plus soigneux du dessin que M. Ziem, il ne procède pas comme lui par taches et par empâtements mal arrêtés; de telle sorte que, faux en un sens, il redevient presque vrai sous un autre aspect. L'auteur de *Damanhour* et de *Gallipoli* glisse sur une pente dangereuse : il gagnerait quelque chose à se modérer et à se contenir; je suis toutefois disposé à reconnaître qu'il se montre très-intelligent de son art dans ses tableaux chimériques et charmants.

Ce n'est pas l'esprit non plus qui manque à M. Eugène Isabey : son

malheur serait plutôt d'en avoir trop : il raconte galamment, gentiment et parfois avec de bruyants sourires les plus tristes aventures de la mer, les plus douloureux drames de l'orage. Pour qui l'a lu dans les journaux d'Amérique, le récit de l'incendie de l'*Austria* n'a rien de gai : soixante-sept passagers sauvés sur six cents, un vaisseau abandonné et sans guide, la mer et le feu, deux morts à la fois, ce n'est pas une historiette à mettre en vaudeville. M. Isabey semble l'avoir compris : dans la coloration de son tableau, il a donné beaucoup d'importance à un noir nuage de fumée, tellement épaisse d'ailleurs qu'elle en est invraisemblable sans en être plus lugubre; mais dans les vagues d'un bleu trop dur, dans le groupe des passagers qui jettent des embarcations à la mer et essaient de se sauver, les habitudes de son pinceau ont repris le dessus; la foule emmêlée des naufragés fait éclater des pétillements de tons, des rouges clairs, des nuances blondes, qui amusent le regard et n'épouvantent pas plus l'esprit que le pourrait faire un bouquet fraîchement cueilli. Le détail d'ailleurs, est-il besoin de le dire? est infiniment spirituel : l'*Incendie de l'Austria* est un tableau manqué, mais c'est une œuvre pleine de talent, et M. Isabey demeure, alors même qu'il se trompe, l'un de nos plus piquants fantaisistes.

Nous passerons vite devant les tableaux, de plus en plus nombreux, des peintres de fleurs et de nature morte. Assurément, l'occasion serait belle pour redire à M. Saint-Jean qu'il se trompe : la fleur est souple, humide et fraîche; la fleur est vivante, et M. Saint-Jean, malgré la délicatesse de sa touche et sa légèreté d'outil, découpe un peu durement, dans une matière qui n'est ni du papier, ni de l'étoffe, les plantes peu saines d'une flore impossible. Ses élèves le dépassent déjà, et ici j'aurais vingt noms à écrire. Qu'il me suffise d'indiquer en courant les fleurs de M. Adolphe Magaud, de Mme de Saint-Albin, et surtout celles de Mlle Hautier, dont les roses trémières, conçues un peu dans le goût décoratif, sont peintes si largement et dans une gamme presque puissante. M. Eugène Lambert se montre réaliste de bon goût, dans des intérieurs de cuisine où il entremêle des animaux, du gibier, des légumes. Et qui le croirait? la peinture, jalouse de la photographie, se fait aussi sincère, aussi précise qu'elle. Dans le domaine de la curiosité plutôt que de l'art, M. Blaise Desgoffe a reproduit, avec une singulière adresse de pinceau, avec une vérité dont nous avons vu peu d'exemples, des vases d'agathe orientale, des coupes d'améthyste ou d'onyx, trésors d'art dont le Louvre possède quelques admirables modèles. Les peintures de M. Desgoffe sont d'une parfaite exactitude : si, par un malheur dont la supposition seule est douloureuse, les originaux venaient à périr, on retrouverait dans les copies

du jeune artiste une reproduction fidèle des merveilles disparues, et, grâce à lui, les curieux seraient à demi consolés.

X

Après l'Exposition universelle, où toutes les écoles reçurent un si bienveillant accueil, on put croire un instant que les maîtres étrangers avaient appris le chemin de Paris, et qu'ils aimeraient désormais à venir reprendre dans les fêtes de l'avenir la place qui, en un jour solennel, leur avait été si noblement octroyée. Le Salon de 1857 fit voir qu'on s'était trompé. Les écoles étrangères ont chez elles un public qui les comprend et qui leur suffit; elles demeurent à leur foyer, et, nous avons regret à le dire, elles nous laissent remplir des seules productions de l'art indigène les vastes salles du palais des Champs-Élysées. Est-ce de leur part timidité, paresse ou dédain ? Hélas ! les Anglais eux-mêmes, qui ont le génie de la locomotion, les Anglais ne sont pas venus; ils avaient été pourtant particulièrement invités. Il y a toutefois, à l'Exposition de cette année, une salle réservée pour les maîtres des écoles étrangères; mais, sauf quelques exceptions faciles à compter, la plupart des tableaux qu'on y a placés sont l'œuvre d'artistes que nous connaissons bien, car hier nous les rencontrions sur le boulevard, et nous pouvons presque les regarder comme des amis, ces Prussiens de la rue Pigalle, ces Flamands de l'avenue Frochot. Ils ont étudié nos maîtres, ils ont grandi avec eux; et, comme eux, leur pinceau parle français. Aussi la salle consacrée aux peintres étrangers, je vous en avertis d'avance, ne nous garde-t-elle aucune surprise.

L'école de Dusseldorf agonise : les hardis promoteurs du mouvement d'art religieux qui a illustré les bords du Rhin, avaient fait le rêve de retremper la peinture allemande à sa source première, et de nous rendre, dans son onction un peu barbare mais touchante, la naïveté des anciens maîtres. D'intéressantes tentatives ont été faites en ce sens; mais voilà que les chefs de l'école sont morts ou muets, et que l'arène a été laissée libre à des imitateurs secondaires, qui ont mal compris leurs professeurs, ou qui les trahissent. M. François Ittenbach, dont les Vierges seront bientôt aussi nombreuses que celles de Raphaël, nous donne une *Reine des Cieux* qui doit orner l'autel d'une église à Bonn. Il est impossible d'avoir moins de caractère que M. Ittenbach : sa Vierge n'est ni allemande, ni italienne, ni française; elle n'est ni gothique, ni renaissance, ni moderne; elle est très-propre dans sa toilette neuve, très-patiemment habillée, très-peu touchante dans son sourire doucereux. La dévote imagerie de la rue



ÉCOLE DE PETITS ENFANTS A ALBANO

Par M. Van Muyden.

Saint-Jacques s'emparera de ce type ; l'art le lui abandonne volontiers.

M. Karl Hubner, qui, bien qu'il ne soit qu'un peintre de la vie familière, appartient aussi à l'école de Dusseldorf, n'est plus un inconnu pour nous. Il avait envoyé à l'Exposition universelle un tableau dont on se souvient, *les Adieux des Émigrants.* Artiste médiocre, mais poëte enivré de sentimentalité rêveuse, il y avait représenté un groupe de paysans d'Allemagne s'apprêtant à quitter la patrie et faisant leurs adieux aux morts aimés endormis sous l'herbe du cimetière. *Le Jeune Marin rentrant dans sa famille*, que M. Hubner nous envoie aujourd'hui, n'est qu'une anecdote qui ne paraît pas lui avoir coûté beaucoup de peine à inventer. Par l'exécution, ce morceau vaut moins encore. Peu de lumière, peu de couleur, peu d'accent. Les idéologues de Dusseldorf n'auront bientôt plus une seule des qualités qui font les peintres.

Le sentiment n'est point la préoccupation la plus vive de M. Heilbuth : le plus souvent, il ne fait rien dire à ses personnages, mais il les habille avec un goût charmant. Dans la vie d'une femme qui a du temps à elle et un peu d'argent, tout est prétexte à toilette. De même, les sujets que choisit M. Heilbuth (*Luca Signorelli*, *le Tasse à Ferrare*, *l'Aveu*), ne sont que des occasions de faire montre d'une garde-robe rétrospective qui vient évidemment de la bonne faiseuse. Le jeune artiste a un sentiment vrai de l'élégance ; il peint d'ailleurs avec beaucoup de soin : si ses têtes d'hommes sont d'ordinaire insignifiantes et vagues, ses types de femmes ne sont pas sans grâce. Il lui reste à apprendre à mettre un esprit, un caprice, une âme dans ces jolies figurines si galamment vêtues.

M. Rodolphe Henneberg, qui avait débuté il y a deux ans par le *Féroce Chasseur*, peinture farouche et hérissée comme une vieille tapisserie du XV[e] siècle, est beaucoup moins allemand cette fois : il commence à devenir sage, et déjà il nous intéresse moins. Quant à M. Knaus, il tient son public par de si solides attaches qu'il n'en doit craindre aucune infidélité. Pour un critique d'humeur acerbe qui lui retirera sa sympathie, l'heureux peintre de Wiesbaden retrouvera vingt adhérents passionnés et convaincus : c'est que le talent de M. Knaus est très-facile à comprendre, et qu'il est au contraire assez malaisé d'expliquer ce qui lui manque. La *Cinquantaine* est assurément un joli tableau ; les intentions spirituelles y abondent, les têtes charmantes y fourmillent ; on ne peut faire un pas dans ce bal rustique sans se trouver face à face avec une séduisante fille du duché de Nassau, avec un enfant rose et frais sous ses cheveux d'un blond d'or. J'ajouterai que M. Knaus a tenu compte des objections qu'on lui a faites jadis : il a voulu laisser à ses figures toute l'importance qu'elles doivent avoir, et il a sagement sacrifié ses fonds. Nous nous expliquons donc sans

peine le succès qu'obtient son tableau; et cependant nous hésiterions à affirmer qu'il y a dans M. Knaus un véritable tempérament d'artiste. Il fait la chasse aux petites intentions comiques, il est modéré dans son sentiment, et, pour en venir tout de suite aux gros mots, il est un peu bourgeois dans ses aspirations. De plus, son exécution, si attentive au soin du détail, et si désireuse de bien dire et de tout dire, manque de hardiesse et de solidité... Je lui sais gré toutefois de n'avoir pas peur des choses difficiles et de peintre loyalement les visages au grand air, en pleine lumière. Et puis, dans un temps comme le nôtre, lorsque les vanités s'affranchissent si vite de toute pudeur, lorsque les tentations mauvaises sont si puissantes sur les esprits vulgaires, c'est presque un mérite que de garder la naïveté de sa conscience et le respect de son art, si chétif qu'il soit.

M. Brendel n'est allemand que par ses origines. Son vrai maître, bien qu'il ne le dise pas, c'est M. Jacque, le peintre des bergeries et des chaudes étables. L'idée d'intituler une de ses compositions *Ho! hé! les petits Agneaux!...* ne serait jamais venue à un Prussien véritable. Quoi qu'il en soit, et malgré leur étiquette funambulesque, les moutons de M. Brendel sont extrêmement bien dessinés; le caractère spécial de la race est saisi avec une sagacité parfaite : M. Brendel peint l'agneau, tel qu'il est dans les bergeries et non tel qu'il est dans *Estelle et Némorin.* Quant à M. Schmitson, de Francfort, dont la renommée n'avait pas encore traversé le Rhin, il expose à côté d'un tableau bien fait, mais insignifiant, une peinture étrange et sauvage qui a irrité plusieurs bons juges, et qui ne nous déplaît pas. Les *Chevaux hongrois jouant avec des chiens de Csikos* sont des bêtes apocalyptiques poursuivant dans un pré vert des animaux plus mystérieux, plus imprévus que le chien qui décrit autour de Faust ses cercles menaçants. Se peut-il qu'il y ait en Hongrie, ou ailleurs, des chevaux d'une construction aussi singulière ? nous l'ignorons; mais ces réserves faites, il y a dans la manière dont M. Schmitson a semé ses animaux bruns et roux sur le fond vert de la prairie, un goût charmant de couleur, un sentiment très-fin des valeurs. Ce tableau pourra inquiéter le directeur d'un dépôt d'étalons : il fera la joie d'un coloriste.

Si Dusseldorf ne nous avait envoyé que des peintures comme le *Môle de Naples,* de M. Oswald Achenbach, nous n'aurions que des éloges à donner à l'école allemande. Ce grand tableau est sans doute touché sans esprit, il laisse voir des hésitations et des lourdeurs, mais il est très-juste par l'effet, plein d'air, plein de soleil. Chose étrange et qui aurait besoin d'être expliquée ! Il y a deux Achenbach : l'un, André, est célèbre en Allemagne et en Belgique : il est membre des Académies de Berlin, d'Amsterdam, de Philadelphie et d'Anvers; il peut suspendre à sa boutonnière

toutes sortes de médailles et de chevaleries; l'autre, Oswald, le peintre du *Môle de Naples*, n'a le droit d'inscrire aucun titre sur ses cartes de visite, et pourtant, c'est lui qui a le talent, la force, le charme. Se pourrait-il que le succès se fût trompé de porte, ou serait-ce que, par aventure, il n'y a plus de juges à Berlin ?

La peinture suisse est représentée au Salon par un habile artiste, M. Van Muyden. L'*École des petits enfants à Albano* et surtout la *Visite du Curé* sont dignes du pinceau délicat qui nous a déjà donné de si jolis petits cadres. Les effets de M. Van Muyden sont toujours justes dans leur claire transparence; mais la gamme de son coloris s'affaiblit et, en même temps, l'exécution, un peu plus genevoise qu'il ne faudrait, s'efface et s'atténue. Même dans les tendres sujets qu'il traite, M. Van Muyden pourrait montrer plus de virilité et de vigueur : il ne faut pas faire croire aux ignorants que la Suisse est un pays en porcelaine.

Les peintres belges, qui d'ailleurs sont presque tous plus ou moins parisiens, paraissent au contraire très-inquiets de la couleur et de la vérité. Le *Stradivarius* et le *Vésale* de M. Hamman sont des peintures anecdotiques qui se rattachent par un fil visible aux compositions historiquement familières que M. Robert-Fleury exposait autrefois. M. Hamman est un bon metteur en scène; il dispose savamment ses personnages; mais son coloris, systématiquement assombri dans le *Vésale*, cesse d'être vrai ; il est d'ailleurs le même partout, et il s'en faut de peu que ce tableau ne soit monochrome.

M. Joseph Stevens, dont le pinceau a des qualités si solides et si brillantes, a voulu cette année agrandir son cadre : il nous donne dans les *Bœufs* le commentaire pittoresque d'un des couplets de la chanson de Pierre Dupont. Nul doute que si nous étions appelés à voir ce tableau de plus près, nous n'y puissions trouver les mérites ordinaires que M. Stevens fait paraître dans ses moindres œuvres ; mais, vue de loin, cette peinture semble vide, sans accident, et trop uniforme dans le tissu de ses tonalités toujours pareilles. M. Joseph Stevens est plus fidèle à son passé dans des tableaux d'une dimension plus modeste, *Une pauvre bête* et surtout l'*Heureux moment*. Heureux en effet !... mais que ce titre galant ne soit point une occasion de trouble pour les iconographes futurs. Il ne s'agit pas dans la peinture de M. Stevens d'une de ces vives scènes à la Baudouin où deux amoureux échangent un baiser suprême, mais seulement d'un singe, bête gourmande qui a rompu sa chaîne et qui, en tête-à-tête avec un sucrier, oublie avec une goinfrerie très-spirituelle les prescriptions de l'église et de l'hygiène.

L'ancienne Flandre possède encore d'excellents paysagistes. M. de



Knyff et MM. Xavier et César de Cock sont toujours colorés et vivaces ; à côté d'eux, quoiqu'ils poursuivent un autre rêve, se placent cette année deux peintres d'Anvers, M. Lamorinière et M. le comte Adolphe du Bois. Tous deux voient dans la campagne flamande ses tristesses, ses mélancolies, je dirai presque son ennui, si ce vilain mot avait un sens lorsqu'il s'agit de la nature. Tous deux recherchent les tons bruns, et, sérieux l'un et l'autre au point de paraître lugubre, ils obtiennent dans une gamme assombrie des effets très-harmonieux en même temps qu'une profonde impression morale. M. Lamorinière n'est qu'un paysagiste et il tourne dans un cercle un peu étroit. Quant à M. du Bois, il fait entrer dans ses tableaux des figures de beaucoup de relief, mais qui poussent la réalité jusqu'à la laideur. Il y a d'ailleurs dans ces curieuses peintures des maladresses évidentes et des lourdeurs fâcheuses. Mais, en revanche, quelle sincérité d'accent, quelle puissance de ton ! Et voyez comme les temps sont changés, comme les nationalités oublient leurs traditions et se contredisent ! Qui voudra croire que ces noirs tableaux nous viennent du pays de Rubens ?

XI

Pour terminer l'examen des peintures exposées au Salon, il nous reste à écrire un nom significatif, celui de M. J.-F. Millet : ainsi nous finirons comme nous avons commencé — par un maître. Il est vrai que le jury a traité rudement M. Millet, puisque, sur deux tableaux envoyés, il n'en a laissé passer qu'un, le moins intéressant peut-être ; si bien que la *Femme faisant paître sa vache* est au Salon, pendant que la *Mort et le Bûcheron* n'a pas été jugé digne de figurer dans une galerie qu'encombrent tant d'œuvres sans conscience, sans talent, sans pudeur. J'ignore ce que M. Millet a pensé de cette aventure ; pour nous, elle nous a frappé au cœur ; elle a ajouté aux découragements qui nous viennent de toutes parts un découragement nouveau. Refuser les tableaux des fantaisistes peu sincères, des virtuoses frivoles qui jouent avec le pinceau, c'est une rigueur qui peut se concevoir ; mais rejeter les œuvres des rares survivants d'un culte aboli, des artistes convaincus qui croient encore à l'idéal, c'est une déplorable méprise, c'est à désespérer les plus braves.

Nous ne prétendons, pas dire d'ailleurs, que M. Millet ait complétement réussi dans sa tentative nouvelle. Les sujets symboliques, qui mêlent à la fois l'allégorie et la vérité et qui unissent dans une étroite étreinte l'invisible et le réel, ces sujets, chers aux poëtes, sont difficiles aux

peintres et ardus pour M. Millet lui-même. Mais le *Bûcheron et la Mort* n'en tiendra pas moins dans l'œuvre du maître une place considérable. La Fontaine, inquiet d'une perfection qu'il n'a peut-être pas atteinte, a refait par deux fois la fable où il a montré l'éternelle lâcheté de l'homme, abattu par toutes les tortures, mais préférant, à la mort qui délivre, la vie et ses misères. Le poëte, en homme de son temps, en vrai contemporain de Molière, a laissé paraître dans son apologue un certain sentiment de comédie : esprit imbu des mélancolies modernes, M. Millet n'a pas cru qu'il y eût dans ce motif le plus petit prétexte au sourire, et il l'a traité sur le mode grave. Je n'ai pas besoin de rappeler qu'il avait été précédé dans cette voie par Decamps, qui, dans une composition reproduite par la gravure, a représenté aussi le bûcheron de la fable remerciant de ses bons offices la terrible visiteuse. Dans le tableau de M. Millet, que la fidèle traduction de M. Hédouin nous dispense de décrire, le vieillard, accablé de lassitude, est tombé, haletant et sans force pour recommencer son combat de tous les jours ; il a appelé la Mort, et la Mort est venue, drapée d'un blanc suaire qui fait saillir sa maigre ossature, et portant d'une main le sablier symbolique, de l'autre une faux toujours aiguisée. La grande ouvrière, qui va défaisant la vie pour la refaire sans cesse, ne veut pas qu'on l'appelle en vain ; elle a pris au sérieux la plainte du bûcheron, et dejà elle a posé sur l'épaule du vieillard épouvanté une main terrible à voir. L'impression morale qui se dégage de cette peinture est d'une admirable justesse : tout ce que le pinceau de M. Millet a écrit ou indiqué, l'intelligence le peut lire comme dans un livre d'une vérité saisissante.

A prendre le tableau au point de vue de l'art pur, il y a beaucoup à louer dans la *Mort et le Bûcheron*, et aussi plus d'une chose à reprendre. La Mort est sagement, noblement voilée; pour éviter toute laideur, l'artiste n'a pas voulu la montrer de face : la blanche apparition garde ainsi son mystère; elle reste la grande inconnue. Peut-être, pour demeurer absolument moderne, M. Millet aurait-il pu rejeter les emblèmes traditionnels, ce sablier dont les poëtes ont tant parlé, cette faux d'un symbolisme un peu vieilli; mais, je n'ai pas le droit de refaire le tableau de M. Millet. Quant au bûcheron, très-vrai d'attitude, et merveilleusement expressif par le visage, par le geste, par la mimique, il pourrait, dans un pareil sujet, être plus sculptural et plus beau. Les mains sont familières ; les jambes, ramenées l'une vers l'autre, manquent d'ampleur et de sérénité. Si nous adressons ces objections à M. Millet, c'est que nous savons, par ses œuvres antérieures, qu'il cherche le grand dessin, les hautes allures, les nobles balancements de lignes. Enfin, l'exécution, dans ce tableau, d'ailleurs si puissant et si austère, n'est pas toujours au

niveau de l'idée : elle laisse paraître, en certaines parties, de la mollesse et une sorte d'indécision qui ne satisfait pas le regard.

Quoi qu'il en soit, nous garderons de cette tentative hardie un long souvenir : M. Millet reviendra sans doute à ses paysans ; mais là encore, il devra surveiller son pinceau et lui rendre un accent plus viril. La *Femme faisant paître sa vache* peut, en effet, donner prise à quelques reproches sous le rapport du travail matériel. Ce ne sera pas là le meilleur tableau de M. Millet, et cependant quel fier aspect a cette petite toile ! quel mystère, quelle sérénité silencieuse, quelle admirable élimination de tout ce qui est mesquin dans la réalité, et de tout ce qui est vulgaire ! Ainsi ont fait les vrais dessinateurs, cherchant le grand dans le simple et supprimant l'accident pour atteindre à l'universel. Les gens d'esprit pourront sourire, les académies pourront se tromper, les indifférents pourront passer sans regarder et sans comprendre, ces moqueries, ces méprises, ces dédains ne changeront rien au résultat définitif, et, dans un temps qui viendra bientôt, qui peut-être est déjà venu, M. Millet sera salué comme un maître.

XII

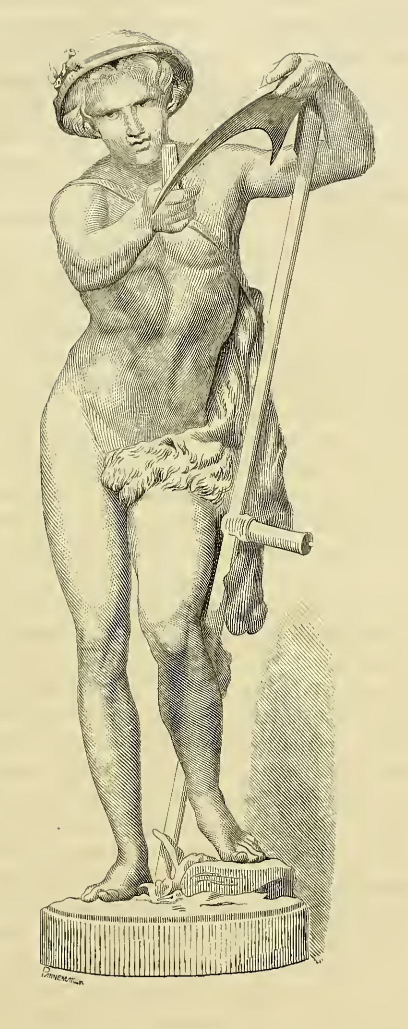
Que les adorateurs exclusifs de l'art grandiose se gardent bien de pénétrer dans le jardin où sont réunies les œuvres des statuaires : ils n'y trouveraient rien à la hauteur de leur rêve, ils verraient trop vite quelles sérieuses qualités manquent à notre école de sculpture pour être vraiment digne des époques glorieuses. Que si au contraire l'étude de l'histoire et les influences énervantes du temps où nous sommes, ont modifié leur foi et incliné leur intelligence vers les petites religions à la mode, qu'ils entrent hardiment à l'exposition de sculpture où les attendent la grâce de l'exécution, la légèreté de l'outil, les coquetteries du marbre souriant. Ce n'est pas que plusieurs de nos artistes n'aient au fond du cœur un respect sincère pour les maîtres des siècles heureux, et qu'ils ne subissent parfois, en songeant à la Grèce de Périclès, à la Toscane des Médicis, l'amertume d'une sorte de nostalgie rétrospective. Jamais Phidias ne fut mieux compris, jamais Michel-Ange ne fut plus aimé. Mais quoi qu'on en ait pu dire, comprendre, ce n'est pas égaler, et l'enthousiasme n'est point la puissance. Laissons donc à la porte de l'exposition, sinon toute espérance comme au seuil de l'enfer dantesque, mais du moins les souvenirs écrasants par leur immensité, et les grands exemples qui, s'ils étaient invoqués à propos des œuvres modernes, pourraient peut-être les diminuer trop.

On a, dès l'ouverture du Salon, parlé avec éloge d'une figure en bronze de M. Mathurin Moreau, *la Fileuse*. L'auteur avait exposé, en 1855, une statue de *l'Été* dont on a gardé la mémoire, et l'année suivante des *Enfants endormis*, groupe d'une exécution très-attentive au détail du modelé. Mais il y a dans la nouvelle figure de M. Moreau un progrès évident : assise et tenant en main le fuseau, sa petite *Fileuse* est simple par l'attitude comme par le mouvement; elle a de la grâce, une grâce tranquille et bien portante, et elle est drapée avec une parfaite élégance : c'est une œuvre grave et bien venue.

Peut-être est-ce aussi par le choix des draperies que se recommande la statue de M. Aizelin, *Nyssia*, la charmante femme si cruellement calomniée par M. Gérôme. M. Aizelin l'a représentée au bain, mais enveloppée de longs voiles; mal cachée sous ce frêle abri, Nyssia est aussi séduisante que si elle était nue. Dans un sujet déjà mille fois traité, M. Aizelin a été nouveau sans manière : son modèle ne pourra que gagner à être reproduit en marbre.

M. Gumery, ancien grand-prix de l'école de Rome, a eu toutes les peines du monde à dégager son originalité. Bien qu'il ait été honoré, dans les expositions antérieures, de diverses récompenses, il n'avait véritablement montré la grâce et l'agilité de son ciseau que dans de jolis bustes de femme. *La Fontaine de l'Amour*, groupe en marbre de couleur et en bronze argenté, nous paraît d'un maniérisme assez cherché; le sourire de la jeune fille que lutine un malicieux enfant est voisin de la grimace : c'est là un de ces sujets qu'il faut laisser à M. Hamon et aux pseudo-grecs de son école. Dans les deux figures allégoriques destinées à orner un tombeau, et surtout dans *le Moissonneur*, M. Gumery est plus sévère, plus savant, plus fort. Cette dernière figure est très-bien posée; le torse, les épaules sont étudiés avec une sincérité remarquable, et la réalité de la vie se marie heureusement dans cette statue avec les délicatesses de la forme épurée. Nous avons cru discerner dans le regard que M. Gumery a prêté à son *Moissonneur* quelque chose d'hésitant et de troublé; mais la faute est de celles qu'on répare ou qu'on pardonne, et elle ne saurait, en tout cas, compromettre la valeur de l'ensemble, qui est plein de jeunesse et de grâce virile.

Le Jeune Pêcheur de M. Carpeaux, qui, lui aussi, a grandi à l'école de Rome, nous était déjà connu : nous en avions vu le modèle en plâtre à la dernière exposition de la rue Bonaparte. Il nous parut alors que cette figure n'était pas sans exagération et sans violence, et que ce petit pêcheur faisait une bien grande dépense de force pour approcher de son oreille un léger coquillage. Devant l'édition définitive de cette statuette, notre



LE MOISSONNEUR

Par M. Gumery.

sentiment reste le même, bien qu'on puisse reconnaître, après tout, dans l'œuvre de M. Carpeaux, la trace d'une loyale recherche du vrai. Il y a de l'étude aussi, de la science, de la vie, dans le *Semeur d'ivraie* de M. Valette. Coulé en bronze, le funèbre ouvrier du mal a pris plus de gravité, sans rien perdre de son élan.

Un élève de Rude, M. Franceschi a courageusement taillé dans la pierre une grande figure d'*Andromède*, qui, attachée au rocher, se désespère et s'épouvante : les statuaires du seizième siècle, et Michel-Ange lui-même paraissent avoir été consultés par M. Franceschi; mais bien que nous sentions les mérites de son œuvre, nous ne croyons pas qu'ils lui aient livré leur secret, et, à vrai dire, qu'est-ce qu'emprunter une forme, une silhouette, au contour, si l'on n'emprunte en même temps le vivant esprit du maître? Le torse est élégant, le mouvement du bras gauche qui s'élève comme pour implorer le secours de Persée, et d'autres détails heureux donnent de la valeur à cette figure; pourquoi faut-il qu'oublieux des grandes harmonies et de l'enroulement des courbes, M. Franceschi ait laissé subsister dans son modèle cette horrible ligne verticale qui, partant de l'épaule droite d'Andromède se prolonge jusques au pied? Il en résulte que sa figure n'est pas également gracieuse et vivante de tous les côtés : mais alors même que M. Franceschi se serait trompé, il nous semble qu'on devrait quelques paroles de sympathie à un aussi vaillant effort.

Le *Moïse sauvé des eaux*, de M. Allasseur, est un groupe heureusement conçu et d'une exécution très-soignée : nous n'aimons pas beaucoup le petit Moïse, qui a l'air d'un enfant de mauvaise humeur; mais la tête de la fille de Pharaon, gracieuse en son type égyptien adouci, et la courbure de son corps penché, révèlent une main inquiète de l'élégance. Un autre groupe, *la Mère*, mérite aussi qu'on le remarque. L'auteur de ce marbre, M. Farochon, a placé auprès d'une jeune femme attentive et souriante, deux jeunes enfants qui l'interrogent du regard et du geste, et qui réclament d'elle, avec une douce impatience, les premiers enseignements que la mère donne à ses fils. Les intentions sont finement saisies et délicatement rendues dans cette composition qui, il est vrai, est plus anecdotique que sculpturale. — Un reproche analogue pourrait-être adressé à M. Schroëder qui expose la reproduction en marbre d'une statue dont le modèle nous était déjà connu, *la Chute des feuilles*. Toutefois, cette élégiaque figure a gardé, dans la traduction nouvelle, son sentiment tendre et mélancolique, et c'est quelque chose assurément en un temps où le marbre et la pierre, refroidis sous tant de sages ciseaux, expriment si peu.

Le jardin du palais des Champs-Élysées nous donne un avant-goût de

ce que sera bientôt la cour intérieure du Louvre. A la veille de prendre leur place définitive dans les niches qui les attendent, les blanches statues de Sapho, de Bethsabée, d'Omphale, d'Hélène et des Muses catholiques ou païennes veulent savoir ce qu'on pense d'elles. Le malheur est qu'on n'en pense rien, ou, au moins, que si ces figures éveillent une idée dans l'esprit, on croit devoir en ajourner l'expression jusqu'à l'heure où la décoration du Louvre complétée pourra permettre de porter sur ce grand travail un jugement d'ensemble. Nous aurons alors sous les yeux les marbres de quelques statues dont nous ne voyons aujourd'hui que les modèles ; nous pourrons apprécier aussi celles qui, inachevées au moment où s'ouvrit le Salon, n'ont pu y être envoyées ; par exemple, cette savante figure que prépare M. Christophe, allégorie encore innomée, femme ou déesse qui rejette derrière elle, comme l'aurore à son réveil, le voile nocturne qui la cachait. Mais le temps n'est pas venu de dire ce que vaut cette statue aux lignes doucement rhythmées et dont la robustesse presque florentine s'enveloppe d'une grâce amoureuse.

Et pourquoi d'ailleurs les maîtres glorieux que nous admirons auraient-ils tout dit? Pourquoi, même sans parler de la pensée qui va changeant sans cesse non dans son essence mais dans ses modes, pourquoi le ciseau du sculpteur moderne ne trouverait-il pas des types nouveaux, des attitudes inédites? Cette recherche de l'imprévu sera l'honneur de quelques artistes qui, sans doute, n'ont eu que des fortunes inégales et qui se sont trompés bien souvent, mais auxquels on doit tenir compte de leurs tentatives inquiètes. M. Maindron est un de ceux-là. Vieux soldat des batailles romantiques, il compte plus de défaites que de victoires, car lorsqu'il s'égare, il ne s'égare pas à demi. La critique, qui ne lui a pas été médiocrement sévère, reconnaîtra cette année que la *Geneviève de Brabant* est un groupe bien composé, et qui, de quelque côté qu'on l'étudie, présente de bonnes lignes et des aspects heureux. La tête effarée et un peu sauvage de Geneviève est certainement d'un galbe nouveau : je ne suis pas convaincu qu'elle soit belle ; mais l'ensemble est très-satisfaisant, et dans le torse, dans les reins, dans les épaules, il y a une recherche du modelé, une vérité palpitante et grasse que les adhérents de l'école traditionnelle seraient bien empêchés d'atteindre. On rencontre parfois, dans les églises de l'ancienne Flandre, des statues exécutées par les sculpteurs qui ont travaillé sous l'influence de Rubens, et qui ont fait vivre le marbre comme le grand maître d'Anvers faisait vivre la toile. M. Maindron est lié à ces savants ouvriers par le lien d'une parenté évidente.

A côté de lui se place un nouveau venu, M. Baujault, qui, dans une

statue de *la Gaule*, semble s'être rappelé, en la corrigeant, la *Velléda* du jardin du Luxembourg. Il y a des pauvretés dans le torse de cette jeune fille qui s'avance tenant en main la faucille druidique ; il y a peut-être aussi, dans la manière dont l'artiste l'a coiffée d'une peau de bête, un luxe décoratif qui diminue par trop l'importance du visage ; mais l'ensemble est d'un goût étrange qui ressemble à la force, et nous constatons avec joie, dans ce plâtre d'une inquiétante élégance, la manifestation d'un sentiment original.

M. Carrier de Belleuse n'était encore connu que par ses travaux de sculpture ornementale : il aborde aujourd'hui la statuaire, et il y apporte les préoccupations du décorateur et même du coloriste. Divers morceaux, entre autres le buste d'une *Vestale*, et le groupe en plâtre de la *Mort de Desaix* le classent parmi les plus distingués des sculpteurs pittoresques. Cette dernière composition, malgré les défauts qu'il est facile d'y signaler, révèle presque un tempérament d'artiste : le groupe est dramatiquement disposé, les uniformes sont traités avec une exactitude élargie et la tête du général républicain est pleine de sentiment et de caractère.

Notre école de sculpture triomphe dans le buste : sans vouloir multiplier ici les exemples, il suffira de dire que MM. Cavelier, Iselin et Oliva taillent le marbre en portraitistes éminents : les bustes d'Ary Scheffer, de M. Henriquel Dupont et de madame la princesse de S..., sont de nobles images, où, tout en respectant la ressemblance individuelle, M. Cavelier se montre plein de goût et de largeur. Moins élevés dans leur inspiration, MM. Oliva et Iselin cherchent la vie, l'intimité, l'accent particulier : tout le monde s'accordera pour reconnaître dans les beaux portraits qu'ils exposent, une rare souplesse de ciseau, et peut-être même un peu plus d'esprit qu'il n'en faudrait.

Les œuvres que M. Clésinger a envoyées de Rome, ne sont pas aussi faciles à juger, et je dois avouer ici, en toute franchise, à quel point ce talent m'inquiète et me trouble. Il est fort aisé de voir et de dire que les beaux exemples de l'Italie n'ont guère entamé jusqu'à présent la personnalité de M. Clésinger, et ne l'ont pas converti au culte du grand art. Il est facile aussi, si l'on regarde les choses par leur petit côté, de se laisser prendre au charme de l'exécution, à la perfection de la main-d'œuvre, à toutes ces qualités mécaniques et parfois puériles, qui donnent aux marbres de M. Clésinger une séduction enchanteresse, et un peu perfide... Artiste étrange en réalité ! Talent douteux qui passe sa vie à faire des promesses qu'il ne tient pas, et qui désarme, par de charmants mérites, ceux mêmes qui seraient disposés à le juger le plus sévèrement.

La *Zingara* n'est pas une figure ordinaire. Assurément l'œuvre est



ANDROMÈDE

Par M. Franceschi.

d'un ordre inférieur, et c'est ici surtout que les grands souvenirs de l'art pur doivent être charitablement écartés; mais de ce que, dans le galbe de son corps et le type de son visage, cette vaillante danseuse est peu conforme à l'idéal consacré, il ne s'ensuit point qu'elle ne soit pas d'une certaine élégance et d'une grâce robuste et vivante. Il s'agit ici, non d'une muse pudique et sévère, mais d'une femme d'aventure et de plaisir, d'une « dame de volupté ». Elle a le cœur sur les lèvres, et le premier venu le pourra prendre, pourvu qu'il ne le garde pas trop longtemps. Le mouvement général est bien indiqué; les bras élevés agitent follement un tambour de basque; la tête rejetée en arrière s'enivre de bruit, les seins battent la campagne, les pieds obéissent au caprice d'un rhythme rapide. Malheureusement la Zingara est à demi-penchée, et comme les fatales exigences de l'équilibre ne permettent pas de faire supporter à un fragile point d'appui une lourde masse de marbre, M. Clésinger a été obligé d'accoter sa bohémienne à un tronc d'arbre, précaution sage au point de vue de la statique, mais déplorable pour le regard et pour l'effet; car ce solide appui enlève toute légèreté à sa figure dansante. Il semble aussi que le torse manque de sveltesse et que la gorge est un peu vulgaire : quant à la délicatesse du travail matériel, aux tendres morbidesses des chairs, au frou-frou de la draperie soulevée, on sait de quoi M. Clésinger est capable : tout ici est fait de main d'ouvrier.

Lorsqu'il s'attaque à des sujets plus émouvants ou plus graves, l'auteur de la *Zingara* est tout à fait insuffisant. Rien d'insignifiant comme son *Christ;* rien de moins dramatique, malgré la violence de son geste, et son sourcil contracté, que sa statue de Sapho terminant son dernier chant et se jetant désespérée à la mer profonde. Nous voyons d'ailleurs que la grande figure de la Lesbienne préoccupe beaucoup M. Clésinger : à l'heure où nous écrivons ces lignes, il envoie au Salon une seconde Sapho, essai curieux, mais discutable, de sculpture polychrome. Si la première Sapho est conçue sur le mode tragique, celle-ci au contraire est sereine dans son attitude pensive. Debout, la tête penchée comme sous le poids d'un vague remords, elle va droit devant elle, appuyant une main sur son cœur inquiet, et laissant pendre le long de son corps son autre bras qui tient la lyre muette. Cette figure marche bien : elle est élancée, et même un peu grêle : le marbre paraît travaillé avec l'habileté ordinaire de l'auteur; malheureusement, il n'est pas facile d'en apprécier la finesse, car, sa statue achevée, M. Clésinger l'a enluminée de pied en cap, couronnée de laurier, et chargée de mille orfévreries.

Nous n'avons pas un goût très-vif pour ces statues où « tant d'or se relève en bosse. » Certes, nous ne voudrions pas condamner d'une ma-

nière absolue la sculpture polychrome. L'idée de joindre la couleur à la forme est ancienne comme le monde : elle durera autant que lui. La polychromie a été le rêve de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Grèce. L'art byzantin ne lui fut point hostile, et le moyen âge en abusa au point de joindre à la coloration des images saintes la brutale réalité d'un vêtement véritable. La Renaissance rendit cette pratique exceptionnelle, mais elle ne la détruisit pas. On sait que plusieurs des groupes du grand sculpteur du règne de Louis XII, Michel Colombe, étaient « estoffés » par un peintre tourangeau, et l'on n'ignore pas non plus que lorsque le statuaire de Toulouse, Bachelier, qui avait vu travailler Michel-Ange, exécuta dans les églises de la ville ses meilleurs ouvrages, les connaisseurs du pays trouvèrent qu'il y manquait quelque chose, puisqu'ils s'empressèrent de les charger d'or et de peinture, ce qui — ajoute Dupuy du Grez — « plaît au peuple, mais fait de la peine aux intelligents. » Même au dix-septième siècle, les races méridionales restèrent fidèles au système de la statuaire colorée, et l'un de nos confrères de la *Gazette des Beaux-Arts* rappelait l'autre jour avec justesse que les figurines d'Alonzo Cano étaient ordinairement revêtues de nuances vives. J'ai recueilli dans les livres du règne de Louis XV certains passages qui prouvent qu'à cette époque la sculpture polychrome était encore du goût du public ; mais cet art un peu déchu ne fut guère employé alors que pour la décoration des jardins, et je me rappellerai toujours certaines figures colorées, qui, précisément parce qu'elles paraissaient trop vraies et presque vivantes, furent une des frayeurs de mon enfance.

La *Sapho* de M. Clésinger ne fera peur à personne, et, pourtant qui oserait dire qu'elle est tout à fait agréable à voir? Ces enluminures, ces ors, ces bijouteries, ces mensonges, n'enrichissent pas la forme, ils la cachent et parfois ils la défigurent. La statuaire n'est pas tellement pauvre qu'elle doive faire dans le domaine de la peinture des entreprises indiscrètes et chanceuses : le relief, le modelé, la grandeur des lignes, la grâce des attitudes, ont suffi à de glorieux maîtres et pourraient suffire encore. Le marbre est-il donc si triste et si nu, qu'on soit forcé d'en dissimuler la blancheur sous des oripeaux qui, si brillants qu'ils soient, n'en égaleront jamais l'éclat radieux ?... Que M. Clésinger et les polychromistes veuillent bien y réfléchir : dans la voie où ils veulent entraîner la sculpture, ils sont menacés du suffrage des curiosités vulgaires et peut-être aussi de l'applaudissement de Curtius.

PAUL MANTZ.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE L'ATELIER DE GUILLAUME DESCAMPS

PEINTRE D'HISTOIRE

L'hôtel Drouot a fermé ses portes au milieu d'un éclat de rire. C'est la vue des dernières œuvres de M. Descamps qui l'avait provoqué.

Guillaume-Désiré-Joseph Descamps était né à Lille, non point en 1787, comme le dit l'annuaire de Guyot de Fère, mais bien en 1780. Il entra fort jeune à l'atelier de Vincent; il y apprit rapidement tout ce qui s'apprend à l'Académie, je veux dire à dessiner proprement le modèle et à balancer les groupes d'une composition à l'aide de principes aussi absolus que ceux des trois unités. Descamps était de cette étoffe dans laquelle on taille les prix de Rome. Aussi le vit-on, en l'an XI, remporter le deuxième grand prix, par une composition du *Jugement de Sabinus*, qui, après avoir orné pendant quelque soixante ans les murs de l'atelier paternel, fut adjugée pour une trentaine de francs, y compris le cadre, à un saint Vincent de Paul des toiles délaissées.

Notre élève part pour Rome, y étudie l'antique à la façon de ces rhétoriciens qui lisent Tacite dans une traduction vulgaire, et envoie de la ville éternelle au Salon de 1808, *l'Héroïsme des femmes Spartiates encourageant leurs fils et leurs maris à défendre leur ville contre Pyrrhus*. La municipalité de Lille a l'héroïsme d'acheter cette toile de son enfant; elle orne aujourd'hui encore une des salles de l'Hôtel de Ville.

En 1814, Descamps envoie au Salon une répétition de son tableau, un *Prométhée sur le mont Caucase*, et le *Portrait de M. L***, représenté* (dit le livret) *près du tombeau de Virgile*, ce qui était au moins une consolation, si le portrait n'était pas ressemblant.

En 1817, *Saint André, apôtre*, esquisse d'un grand tableau, et le *Portrait en pied de S. Ex. le maréchal duc de Feltre, ministre de la guerre*. Miel, le critique ultra-royaliste, disait à propos de ce portrait de Clarke dans son *Essai sur le Salon de* 1817 : « Après les images de nos princes, je dois examiner celles de plusieurs guerriers qui entourent le trône, et qui au besoin verseraient leur sang pour l'affermir. Le portrait en pied de M. le maréchal duc de Feltre, par M. Descamps, n'est ni dessiné, ni peint; qu'on vante après cela, si l'on veut, le mérite de la ressemblance. » Il avait été cependant commandé par le Ministère de la Maison du Roi.

En 1819, une *Conversion de saint Augustin*, commande faite par M. le comte de Chabrol, préfet du département de la Seine, et *Hélène ramenée près de Pâris par Vénus*. — Cette même année, les négociations commençaient à la direction des Beaux-Arts pour acheter quatre ou cinq mille francs cette *Scène de Naufrage*, qu'avaient acclamée la foule, un peu par passion politique, et les artistes, par admiration pour un jeune et puissant talent,

et qui s'appelle aujourd'hui le *Naufrage de la Méduse*. En 1824, les négociations n'étaient pas terminées, et M. Dreux Dorcy, l'ami de Géricault, l'achetait à sa vente 6,005 fr., et le cédait au gouvernement pour le même prix, alors qu'il aurait pu en trouver vingt mille, en le coupant par morceaux.

En 1822, un tableau destiné au maître-autel de l'église Saint-André, à Lille, *Saint André, apôtre et évêque de Patras, crucifié dans cette ville pour avoir refusé de sacrifier aux idoles*. A ce même Salon, M. Eug. Delacroix avait envoyé *Dante et Virgile, conduits par Plégias, traversant le lac qui entoure les murailles de la ville infernale de Dité*, la peinture la plus ardente de l'école moderne, le plus beau tableau qu'ait jamais peint M. Delacroix, qui n'est point élève de Rome.

Enfin, en 1824, Descamps exposa une litanie de portraits, *du général S****, *des Enfants de M. le docteur R****, etc., et enfin *Vénus, suivie des Grâces, se fait reconnaître d'Hélène, en la ramenant à Pâris*[1]. Ce dernier sujet semblait à Descamps l'idéal d'un heureux choix; nous l'avons retrouvé *non terminé* à sa vente, avec un monceau d'esquisses et de projets: c'est ce qui s'appelle mourir dans l'impénitence finale.

Descamps fut peintre ordinaire de Murat pendant son éphémère royauté, reçut des médailles d'or, fut accueilli dans le sein de je ne sais combien d'Académies, et mourut à Paris le 25 décembre 1858. Qui sait si le cœur du vieil élève de Vincent n'avait point tressailli, lorsque dans ces dernières années les néo-grecs levèrent l'étendard de leur innocente réaction?

Le lecteur n'attend point que nous lui décrivions les tableaux de Descamps : des torses de femmes taillés dans des blocs de savon à la rose, des adolescents dont les provoquantes nudités rappellent l'églogue d'Alexis et de Corydon, des guerriers dont l'anatomie n'est plus qu'un écorché recouvert d'une pelure de papier végétal, de vieux bardes qui ont des barbes postiches et des chevelures en copeaux, des Léda, des Narcisse, des Vénus désarmant Cupidon, toute cette mythologie des *Lettres à Émilie* que l'on croyait à jamais collée sur le tube de roseau du dernier des mirlitons, et dont la queue frétille encore à l'exposition de 1859, sous le pinceau de jeunes vieillards. En somme, tout le monde a remarqué à sa vente, que Descamps semblait toujours regarder la nature sous le même aspect.

Phénomène étrange et qui se présente souvent, le peintre détestable était doublé d'un homme du plus grand goût! Il avait une collection considérable des moulages des antiques les plus rares et les plus beaux, des pierres gravées, des médailles; la Vénus de Milo, l'Amour grec, le Mercure, les têtes des Niobides, les jambes de la Diane chasseresse; quelques-unes de ces terres cuites de la Cyrénaïque où l'antiquité se montre sous un aspect imprévu de finesse et d'abandon. Tout cela s'est vendu des prix invraisemblables : *un Squelette* avec articulations en cuivre, 13 fr., et *la Vénus de Médicis*, 15 fr., pour orner sans doute, par un scandaleux contre-sens, les vitrines d'un bandagiste.

Descamps possédait quelques esquisses admirables, achetées çà et là avec une sûreté de goût et un éclectisme qui le réhabilite à nos yeux. Une esquisse de Watteau,, sorte de copie, arrangée au goût du jour, d'un des épisodes de la vie de Marie de Médicis dans la galerie de Rubens, 200 fr.; une superbe esquisse du Parmesan, que le maître a gravée lui-même, *les Disciples mettent au tombeau le corps du Christ, et la Mère des douleurs s'évanouit dans leurs bras*, 200 fr. Il y avait encore une esquisse de Rubens, *Mars couronné*

1. Dans le livret de ce Salon, une faute d'impression ayant supprimé l'accent circonflexe de Pâris, il en résulte un calembour des plus imprévus, et digne des meilleurs jours de Carle Vernet.

par l'Amour, que nous croyons originale et qui a passé inaperçue, et une charmante petite répétition du grand prix d'Hébert, *Joseph accusé par ses frères d'avoir dérobé la coupe de Pharaon,* le morceau de concours le plus empreint de délicatesse et de sentiment qu'ait encore vu l'École des beaux-arts.

Nous citerons parmi les dessins de maîtres, un dessin aux trois crayons, signé Fragonard, 1764; *une Jeune Femme nue, vue de dos, étendue sur un lit,* 51 fr.

Bacchus et Ariadne, sanguine lavée, très-probablement de Nicolas Poussin, 26 fr., et *Moïse frappant le rocher,* esquisse à la plume du même maître, 16 fr. 50.

Un dessin très-beau et très-achevé que, pour notre part, nous pensons être de M. Ingres, *OEdipe consultant le sphinx,* 142 fr.

On a vendu également *l'OEuvre de J.-A. Ingres,* gravé au trait sur acier par A. Réveil, Paris, 1851. Ce bel ouvrage, publié sous les yeux mêmes de M. Ingres, par M. Magimel, et d'un grand intérêt historique et artistique, est divisé en six parties, correspondant aux divers séjours de M. Ingres : 1° *à Paris,* depuis 1800 jusqu'en 1806, époque de son départ pour Rome comme premier grand prix; 2° *à Rome,* depuis 1806 jusqu'en 1820; 3° *à Florence,* depuis 1820 jusqu'en 1824; 4° *à Paris,* depuis 1824 jusqu'en 1834, époque de son départ pour Rome comme directeur de l'Académie; 5° *à Rome,* depuis 1834 jusqu'en 1841; 6° *à Paris,* depuis 1841 jusqu'en 1851. Ce livre précieux ne contient pas moins de 102 compositions ou portraits du maître.

Nous avons remarqué parmi les portraits, celui de *F. Franck,* eau-forte de Van Dyck, avec la marque G. H., 20 fr.; *Joannes de Waël*, belle épreuve avec la même marque, 12 fr. 50; *Antonius Cornelissen*, par Vorsterman, d'après Van Dyck, avec l'adresse Mart. Van den Enden, 15 fr. 50.

Henri III, roi de France, par Rabel, 32 fr.; *Jean de Bologne*, daté de 1639, 22 fr.; le profil d'un homme assis près d'une fenêtre, par un maître de l'école de Fontainebleau, et que *la Gazette des Beaux-Arts* a publié en tête d'un article sur *la Vierge de Manchester,* comme étant un portrait présumé de Michel-Ange, 12 fr. 50.

Trois portraits de *Nicolas Poussin*, par Audran, Ferdinand et Pesne, 27 fr., et le *portrait de Vischer*, par lui-même en 1649, 12 fr. 50; Morin, *Antoine Vitré* l'imprimeur, 15 fr. 50; Nanteuil, *Jean Loret*, 12 fr. 50.

Les estampes de Descamps étaient en général ce que l'on appelle des estampes d'artistes, c'est-à-dire qu'il s'était moins attaché, pour former sa collection, à la rareté ou à la conservation des pièces qu'à l'intérêt du sujet et à la beauté de certaines épreuves. C'est aussi le système des collectionneurs italiens, ainsi qu'on a pu le remarquer à la vente Tealdo.

H. Aldegrave, *Titus Manlius*, B. 72, pièce très-curieuse, en ce qu'elle représente une exécution faite, au XVI[e] siècle, à l'aide d'un instrument qui ressemble terriblement à notre guillotine; il n'y a décidément rien de nouveau sous le soleil, 8 fr.; le Maître au monogramme IB, *les Enfants vendangeurs,* 12 fr.; Lucas Cranach, *Sainte Marie l'Égyptienne enlevee au ciel par les anges,* gravure sur bois, 5 fr. 50; Ant. Van Dyck, *le Christ au roseau,* très-belle épreuve du 3[e] état (il y en a 6) avec l'adresse de Bon-Enfant, 36 fr.; Ruysdaël, *le Petit Pont,* 17 fr. 50; Herman Saft Leven, *la Laitière,* belle épreuve avant le trait carré, 40 fr.; la même avec le trait carré, 2 fr. 50; Martin Schongauer, *le Portement de croix,* épreuve très-endommagée, 23 fr.

Rembrandt van Ryn, *le Christ en croix*, petite pièce, B. 80, 15 fr.; le portrait de *Clément de Jonghe,* le marchand d'estampes, 10 fr.; *Jean Lutma* et *la Mère de Rembrandt,* 19 fr. 50; Van Vliet, *Deux Têtes d'après Rembrandt,* 10 fr.

Baruche, *l'Annonciation*, belle eau-forte du maître, 6 fr. 50; Bonasone, *la Toilette de Vénus*, 11 fr.; du même, *Pan assis près d'une Nymphe avec l'Amour auprès d'un Terme*, 10 fr.; Aug. Carrache, *Pan dompté par l'Amour*, 18 fr.; Georges Ghisi, dit le Mantouan, *Vénus et Vulcain avec trois Amours: Cupidon et Psyché sur un lit, couronnés et servis par des nymphes*, belle et rare épreuve avant la draperie, d'après Jules Romain, 17 fr.; Marc-Antoine Raimondi, *les Trois Grâces*, avec la signature Mariette, 1668, 40 fr.; Ribera, *le Christ descendu de la croix*, et *le Saint Pierre*, 17 fr.

Audouin, *le Christ mis au tombeau*, avant la lettre, d'après Caravage, 10 fr.; P. Biard, *Vénus sur son char excite l'Amour à se venger*, pièce rare et belle, 8 fr.; Edelinck, *la sainte Famille*, d'après Raphaël, avec les armes de Colbert au bas, 20 fr.; dans notre précédente chronique des ventes, nous avons vu vendre cette pièce, avant les armes de Colbert, 229 fr.; Desnoyers, *la Transfiguration*, d'après Raphaël, sur chine, 34 fr. 50; *la Vierge à la chaise*, du même, 25 fr.; Claude Lorrain, *la Danse au bord de l'eau*, 30 fr.; *le Port de mer au fanal*, 19 fr.; *Mercure et Argus*, 1er état, 10 fr. 50; *Berger et bergère conversant*, 10 fr.; P. Parrocel, *la Bacchanale*, belle eau-forte du maître, non encore terminée au burin, 9 fr. 50; Lantara, *Grand rocher sur le bord de l'eau*, pièce très-rare, 18 fr.

École de Fontainebleau : une *Sainte famille*, et *Sainte Madeleine enlevée par les anges*, par Léon Daven, 16 fr.; *Mars et Vénus servis à table*, et *l'Amour tirant une flèche sur Apollon*, par le même, 10 fr.; *Mars et Vénus se baignant dans une cuve*, 12 fr.; *Vénus dans un char conduit par deux cygnes*, 9 fr.

C'est aujourd'hui que s'achève pour nous la tâche que nous avait confiée l'auteur du *Trésor de la Curiosité*. Est-il besoin, ainsi que nous en avons eu un instant l'intention, de passer en revue les ventes de cet hiver? Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* ont pu juger eux-mêmes, par ces échos toujours fidèles de l'hôtel Drouot, de l'inconstance du goût des amateurs, et de la mobilité des prix des œuvres d'art. La Curiosité, prise dans son sens collectif, a maintenant une part considérable dans les préoccupations de la vie parisienne; et il est incontestable que depuis quelques années le goût du public s'est extrêmement épuré.

L'hôtel Drouot est pour beaucoup dans ce mouvement des esprits. Nous avons maintes fois fait ressortir son heureuse influence, et ce n'est pas un spectacle sans enseignement, que de voir les sommités de la finance, de l'aristocratie, de l'intelligence, venir oublier là leurs incessantes préoccupations, et se disputer ces mille riens qui sont la plus douce et la plus abstraite consolation de la vie.

Les chaleurs de l'été vont créer aux commissaires-priseurs des loisirs forcés. Qu'ils en profitent pour chercher les perfectionnements que réclame impérieusement leur public d'élite, des salles plus confortables, des tables moins poudreuses, des siéges moins primitifs, des crieurs moins épileptiques et moins familiers. Qu'ils aient soin de visiter plus scrupuleusement leurs expositions, dans lesquelles tout le monde entre de plain-pied; qu'ils organisent une distribution plus intelligente et plus exacte des catalogues; qu'ils imposent aux experts de ne pas insulter au bon sens du public et au respect de l'art, par leurs appellations extravagantes. Les commissaires-priseurs ont un privilége du gouvernement; doivent-ils patroner ces salles où l'on trompe cyniquement le public en vendant, comme je l'ai vu de mes yeux, quelques centaines de francs des Greuze et des Rembrandt exécutés à l'entreprise? Qu'ils renvoient ces foires, plus dangereuses qu'ils ne le croient pour leur dignité et leurs intérêts, aux salles de l'étage

inférieur, dans lesquelles je leur recommande l'emploi des ventilateurs, et les aspersions de chlore. Le public est tout disposé en leur faveur; il faut qu'ils le fixent chez eux non-seulement par leur intégrité personnelle à laquelle chacun rend justice, mais encore par la police et la tenue de leur établissement qui laissent encore beaucoup à désirer.

PH. BURTY.

NOUVELLES D'ITALIE

On nous écrit de Florence :

Cet ancien écrivain qui affirmait que les beaux-arts ne sauraient fleurir là où l'artiste ne jouit pas de loisir et de repos, cet écrivain a bien dit, mais il n'a pas tout dit. Pour ne parler que de la Toscane, depuis l'établissement de la république au treizième siècle, jusqu'à sa chute dans la première moitié du seizième, Florence et Sienne et toutes les autres cités furent dans un état de guerre presque permanent, et toutefois ces trois siècles constituent la période qu'on appelle l'âge d'or de l'art italien. Vous me comprenez déjà. L'Italie tout entière est profondément émue. Être ou ne pas être, telle est pour nous la question. La sainte guerre qui se combat en ce moment doit nous délivrer pour toujours de l'oppression étrangère, et notre confiance est sans bornes depuis que la France, la plus puissante portion des races latines, s'est jointe à nous.

Dans cette situation, que font les arts et les artistes? Languissent-ils? dorment-ils? sont-ils près de périr? gardez-vous de le penser. Au mois de mai, la société qu'on appelle *Società promotrice delle belle arti* a ouvert ses salons au public. Les ouvrages exposés sont moins nombreux qu'ils ne l'étaient les années précédentes, mais l'ensemble est satisfaisant; rien de monumental sans doute, mais du moins tout se trouve à un niveau honorable; et par le temps qui court, il faut se contenter même du peu. En laissant de côté certains morceaux qui mériteraient d'être mentionnés et décrits dans un article spécial, nous devons signaler, comme très-remarquables, deux paysages du vieux Marko, peintre hongrois établi à Florence depuis tant d'années qu'il y est maintenant comme naturalisé. Marko est un artiste consommé dans son art; mais il lui manque aujourd'hui cette touche décidée et ferme, cette exécution chaleureuse qui animaient autrefois ses paysages.

Viennent maintenant les ouvrages de nos jeunes artistes toscans. Je dois dire avant tout que les Italiens qui ne furent jamais bien habiles dans cette peinture de genre par laquelle les Hollandais se sont tant illustrés, commencent maintenant à se tourner vers le *genre historique*, c'est-à-dire vers la partie familière des sujets solennels, et qu'ils y font quelquefois merveilles. Je citerai ici M. Lanfredini qui a voulu représenter un trait de la vie du peintre Passignano. Ce peintre (je parle de Passignano) avait été envoyé fort jeune à Florence pour y apprendre le métier de relieur. Pendant que son patron est absorbé dans sa besogne auprès d'une fenêtre, le jeune apprenti s'occupe à dessiner un chat qu'un de ses camarades fait poser. L'ensemble du tableau, le fond de la boutique, le mobilier, tout se rapporte parfaitement à l'époque où a vécu le personnage représenté; pas le moindre anachronisme, pas la plus petite faute archéologique; le *costume* est irréprochable. Cela vous surprendra sans doute, de voir les Italiens entrer maintenant, à votre exemple, dans cette voie de la peinture anecdotique, si peu conforme au génie de nos artistes.

Un autre tableau du même genre, c'est celui de M. Cabianca qui représente un

trait de la vie de notre grand poëte comique. Goldoni encore tout enfant, se trouvait dans une barque avec une troupe de comediens, lorsque tout à coup il monte sur un tonneau, et se met à improviser une composition dramatique de sa façon. La scène est arrangée avec tant de naturel qu'on la dirait peinte sur le vif. M. Cabianca, avec un peu plus de travail, fera disparaître quelques négligences sans lesquelles son tableau serait excellent.

Le Tasse, récitant ses vers amoureux à Eléonore d'Este, sous les ombrages d'un jardin, tel est le sujet d'une peinture exposée par M. Niccola Sanesi, qui est l'aîné des artistes dont je viens de vous parler. Encore une anecdote, direz-vous, et celle-là est un peu usée, mais la grâce de ce tableau et la légèreté facile avec laquelle il est touché, en font un morceau très-intéressant pour un Italien, et très-agréable pour tout le monde.

Si la *Société promotrice* n'a pas à exhiber des œuvres d'une plus haute importance, cela tient au vice même de sa constitution, comme je vous l'expliquerai dans mes prochaines lettres. Faisons maintenant une courte visite aux ateliers. M. Dupré a modelé un grand mausolée qui doit être élevé dans l'église San-Lorenzo à la mémoire d'une noble dame de Modène. Ce monument se compose de quatre figures, dont les plus remarquables sont celle d'un ange qui porte au ciel l'âme de la défunte, et une figure tout à fait charmante de la *Modestie;* les traits de l'ange paraissent d'une délicatesse divine, même à côté des formes délicates de la personne ensevelie.

M. Fantacchiotti, de son côté, a exposé deux ouvrages que tout Florence va voir. L'un est le tombeau de madame Spence, Italienne, mariée à un artiste anglais. La morte est couchée sur son urne, et au lieu d'être marquée des signes de la mort, *incadaverita dalla morte*, elle semble dormir, tandis que deux petits anges chantent ses louanges. Ce marbre est admirable surtout par une finesse de travail qu'il est impossible de surpasser, au jugement de tous les connaisseurs. L'autre sculpture de Fautacchiotti représente un épisode des *Saisons* de Thomson. Le poëte anglais raconte qu'un pasteur énamouré de Musidora, murmurait des vers où il se plaignait de l'indifférence de la nymphe, lorsque il la vit paraître à l'improviste, et dépouiller ses vêtements pour se baigner dans un ruisseau. A cette vue, le poëte troublé veut pudiquement s'éloigner, mais auparavant il jette les vers qu'il vient d'écrire sur l'eau où va se baigner Musidora. La nymphe en les voyant, saisit ses vêtements pour se couvrir. L'artiste, cette fois autorisé par le poëte lui-même, a cru devoir rappeler l'attitude de la Vénus de Médicis; et ce qui serait une faute partout ailleurs, devient ici une beauté.

Mais voici une œuvre de circonstance : c'est une peinture de M. Ciseri, représentant l'Italie qui plante le drapeau national sur les ossements de ses martyrs. La figure est de grandeur naturelle; elle est majestueuse et martiale; elle se détache sur un fond éclairé par les rayons du soleil qui se lève derrière la cime des Alpes... Ce tableau, donné par l'auteur à la municipalité, sera vendu au profit des familles de ceux qui meurent dans la guerre de l'indépendance.

Les journaux ont annoncé, il y a quelque temps, une nouvelle et importante découverte faite en Égypte par M. Auguste Mariette ; c'est celle d'une sépulture royale inviolée; mais c'est à tort qu'on a attribué cette sépulture à Amosis, premier Pharaon de la XVIIIe dynastie, car elle contenait la momie d'une reine, parente ou peut-être épouse de ce Pharaon. Le cercueil de cette momie est doré dans toute sa partie supérieure et décoré de grandes ailes qui enveloppent tout le corps; la sculpture en

est très-soignée, et deux colonnes d'hiéroglyphes gravées devant les jambes, donnent la légende de la royale défunte. Le nombre des objets trouvés dans la momie s'élève à plus de soixante, parmi lesquels on distingue un grand nombre de bijoux d'or, incrustés de pierres dures et d'un travail admirable. Parmi ces bijoux, plusieurs portent les cartouches d'Amosis; c'est là sans doute ce qui a causé l'erreur que nous rectifions. L'un des plus remarquables est la hache d'armes de ce roi; elle est ornée de figures qui se détachent sur des inscrustations de lapis lazuli.

Les mêmes articles font mention de statues colossales des premières dynasties, comme ayant aussi été découvertes récemment à Abydos, par notre habile archéologue; nous regrettons d'être obligé de dire que cette assertion est aussi peu exacte que la première; M. Mariette a découvert à Abydos deux statues colossales de la XII[e] dynastie, et ce qui n'est pas moins important, quatre longues inscriptions hiéroglyphiques des dynasties antérieures.

Nous sommes redevables de ces nouveaux renseignements à M. Théodule Devéria, qui accompagnait M. Mariette, lorsqu'il fut assez heureux pour faire ces belles trouvailles. Espérons qu'elles ne tarderont pas à porter leur fruit, et qu'une publication les fera connaître aux amis de l'art et de l'antiquité.

— On vient d'exposer sous une des galeries qui entourent la grande cour carrée du Conseil d'état, une statue du jurisconsulte Tronchet, par M. Hippolyte Ferat. Il est représenté debout, tenant dans sa main gauche une liasse de feuillets manuscrits. La tête offre une expression remarquable de finesse, mais le bras droit qui soulève sa longue simarre en désignant le ciel, fait ressembler le personnage plutôt à un prédicateur protestant qu'à un jurisconsulte. Sa toque, posée sur un pliant auprès de lui, retient un papier déplié sur lequel on lit : « Tronchet était l'âme des séances dans la discussion du code. » (*Mémorial de Sainte-Hélène.*) M. Ferat s'est sans doute aidé d'un bon portrait, car la tête a un caractère très-personnel, ce qui ne laisse pas que d'être rare dans les sculptures officielles.

— Nous avons à déplorer la mort de M. Gustave Dauphin, peintre d'histoire, qui avait rempli une carrière fort honorable et qui était attaché de principe et de cœur à l'art élevé, à l'art sérieux. Les peintures religieuses qu'il a exposées pendant vingt ans, et au Salon même de cette année, témoignent d'une conviction profonde et d'études sévères. M. Gustave Dauphin était du petit nombre des artistes qui travaillent non pour le public, mais pour eux-mêmes, pour leur conscience et pour l'art.

— Une notice sera consacrée dans notre prochain numéro à M. Achille Collas, qui vient de mourir.

Nous avons des excuses à faire à nos souscripteurs pour la planche du Rappel des Glaneuses, *qui a passé dans notre dernier numéro. Ce bois, qui avait été admirablement dessiné par M. Bocourt, était confié à un homme de talent, M. Jahyer, qui a commis l'impardonnable faute de le laisser graver par un de ses apprentis, et de nous l'envoyer seulement à la dernière heure, quand il nous était impossible de le remplacer ou de nous en passer.*

FIN DU TOME DEUXIÈME

Le Rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

TABLE DES MATIÈRES

AVRIL, MAI, JUIN 1859

PREMIÈRE ANNÉE. — TOME DEUXIÈME

TEXTE

1er AVRIL. — PREMIÈRE LIVRAISON.

15 AVRIL. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — TROISIÈME LIVRAISON.

15 MAI. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — CINQUIÈME LIVRAISON.

15 JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er AVRIL. — PREMIÈRE LIVRAISON.

15 AVRIL. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — TROISIÈME LIVRAISON.

15 MAI. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — CINQUIÈME LIVRAISON.

15 JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DE LA TABLE DU TOME DEUXIÈME.



